STORIA E LETTERATURA

RACCOLTA DI STUDI E TESTI

279

ELLEN ROSAND

L'OPERA A VENEZIA NEL XVII SECOLO

LA NASCITA DI UN GENERE

1464075

ROMA 2013
EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA

Edizione originale:
Opera in Seventeenth-Century Venice: The Creation of a Genre
Berkeley – Los Angeles, University of California Press, 1991

Traduzione italiana di
Nicola Michelassi, Pietro Moretti, Giada Viviani

© 2013 Edizioni di Storia e Letteratura

Seconda ristampa: giugno 2017

ISBN 978-88-6372-505-6

eISBN 978-88-6372-621-3

L'Editore si dichiara disponibile a regolare eventuali spettanze in favore degli aventi diritto

È vietata la copia, anche parziale e con qualsiasi mezzo effettuata
Ogni riproduzione che eviti l'acquisto di un libro minaccia la sopravvivenza di un modo di trasmettere la conoscenza

Tutti i diritti riservati

EDIZIONI DI STORIA E LETTERATURA
00165 Roma - via delle Fornaci, 38
Tel. 06.39.67.03.07 - Fax 06.39.67.12.50
e-mail: clienti@storiaeletteratura.it
www.storiaeletteratura.it

INDICE DEL VOLUME

Premessa all'edizione italiana XI
Introduzione XIII
Criteri editoriali XXI
Ringraziamenti XXII
Abbreviazioni XXV

I. Far recitare un'opera a Venezia: origini e fonti 1
1. *Le origini veneziane* 4
2. *Monteverdi dietro le quinte* 8
3. Orfeo *e* Poppea 12
4. *I documenti di una storia* 19

II. Il dramma per musica: la questione del genere 29
1. *L'Accademia degli Incogniti* 32
2. *Musica e dramma* 36
3. *La struttura drammatica: le unità* 42
4. *La suddivisione in atti* 49
5. *Il coro* 51
6. *Il gusto moderno e l'etica* 53
7. *I soggetti* 58

III. Da rappresentare in musica: l'ascesa dell'opera commerciale 65
1. *Gli inizi della competizione* 76
2. *Lo scenario e il libretto* 82
3. *Il Teatro Novissimo* 90

IV. *La finta pazza*: lo specchio del pubblico 115

V. *All'immortalità del nome di Venetia*: la Serenissima sul palcoscenico 133
1. *Il mito di Venezia* 134
2. *La realtà veneziana* 151

VI. La nausea di chi ascolta: le conseguenze del successo 163
1. *Fabbricare storie* 164
2. *Giovanni Faustini, librettista* 178
3. *Gli eredi di Faustini* 186
4. *Marco Faustini, impresario* 192
5. *Marco e la guerra dei teatri* 196

VII. I compositori scenici: librettista e compositore 213
1. *Le* équipe *di talenti* 214
2. *I librettisti tribolati* 221
3. *I compositori obbligati* 227

VIII. *I più canori cigni e le suavissime sirene*: i cantanti 241
1. *Gli onorari dei cantanti* 242
2. *La prima donna* 248
3. *I «Primi uomini» e le altre* 259
4. *Cantare e/o recitare* 266

IX. Gran dicerie e canzonette: recitativo e aria 269
1. *L'antefatto fiorentino* 269
2. *Il conservatorismo veneziano* 272
3. *Monteverdi e i suoi collaboratori* 274
4. *Busenello e Cavalli* 282
5. *Cavalli e Faustini* 287
6. *Cavalli e Cicognini* 295
7. *L'eredità di Cicognini* 303

X. Il diletto: l'aria, il dramma e la nascita delle convenzioni formali 311
1. *L'aria bipartita* 316
2. *Le forme tripartite* 327

XI. Le convenienze teatrali: le convenzioni del «dramma per musica» 359
1. *L'aria comica* 363
2. *L'aria di tromba* 367
3. *La scena di musica* 372
4. *Il duetto d'amore* 374
5. *Il sonno* 378
6. *L'invocazione* 382
7. *La follia* 387

XII. Il lamento: la fusione di musica e dramma 405
1. *Il modello recitativo* 406

2. *Il lamento strofico* 412
3. *Il tetracordo discendente: un emblema del lamento* 414
4. *L'aria-lamento: variazioni sul tema* 423

XIII. Il ritorno d'Orfeo: il declino di una tradizione 435
1. *«Il volgo tumultuario»* 439
2. *In difesa del decoro* 444
3. *La storia e la critica di Ivanovich* 448
4. *Tradizione e riprese* 451

Esempi musicali 457
Appendice I – Libretti 669
Appendice II – Trattati, resoconti critici e storici 697
Appendice III – Carteggi e documenti 707
Bibliografia riveduta e aggiornata a cura di NICOLA USULA 723
Indice delle illustrazioni 759
Indice degli esempi musicali 761
Indice dei nomi 769

a Giuseppina Menin Muraro Dal Co,
carissima sorella veneziana

PREMESSA ALL'EDIZIONE ITALIANA

Da quando, quasi un quarto di secolo fa, è stata pubblicata la prima edizione di *Opera in Seventeenth Century Venice*, su questo soggetto ha visto la luce un enorme quantitativo di nuovo materiale. Un'intera generazione di studiosi dell'opera veneziana è nel frattempo cresciuta e le loro ricerche hanno arricchito e modificato la storia dell'opera a Venezia che ho raccontato nel 1991. Poiché sarebbe stato impossibile render conto nel testo di tutte le scoperte e di tutte le reinterpretazioni senza riscrivere completamente il libro, spero di esser riuscita a render quanto meno accessibili ai miei lettori questi nuovi lavori includendo gli studi più rilevanti nella bibliografia riveduta e aggiornata, dove le nuove voci sono contrassegnate da un asterisco. Essa tuttavia non riporta le molte rappresentazioni delle opere di Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli che hanno avuto luogo negli scorsi tre decenni e che hanno contribuito ad approfondire, tanto quanto qualsiasi studio accademico, la nostra prospettiva sulla natura dell'opera veneziana.

Naturalmente anche la mia prospettiva si è evoluta durante i decenni passati, come attestano pubblicazioni più recenti, in particolar modo il libro *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy* (2007; edizione italiana 2012); i volumi da poco usciti per la Baerenreiter Verlag dell'edizione delle *Opere* di Cavalli di cui sono *general editor* (*Calisto*, a cura di Alvaro Torrente, e *Artemisia*, a cura di Hendrick Schulze); gli atti della conferenza tenutasi a Yale nel 2009 sul *Giasone* di Cavalli (*Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, appena edito da Ashgate).

Resto debitrice verso tutti i colleghi e gli amici che ricordavo nei *Ringraziamenti* dell'edizione originale. Alcuni di loro meritano di essere di nuovo citati per l'aiuto prestato anche per l'edizione italiana, in particolare Lorenzo Bianconi che, fra molte altre cose, ha incoraggiato il mio rapporto con le Edizioni di Storia e Letteratura. Alla lista dei miei debiti, devo aggiungere quelli nei confronti dei tre traduttori: Pietro Moretti, che inaugurò il progetto quasi sei anni fa; Nicola Michelassi, che è 'salito a bordo' nel 2009; e in particolare Giada Viviani, che si è incaricata di armonizzare il lavoro di

tre mani differenti e di preparare il testo finale. Sono grata anche a Nicola Usula per aver apprestato la bibliografia aggiornata e l'indice dei nomi, e a Carlo Lanfossi per l'aiuto nella correzione delle bozze.

Questo progetto non avrebbe visto la luce senza il generoso sostegno della Mellon Foundation che, conferendomi un Distinguished Achievement Award nel 2007, mi ha incoraggiato a immaginare nuovi modi per sviluppare il mio lavoro.

INTRODUZIONE

L'opera a Venezia nel Seicento, piuttosto che «L'opera veneziana del Seicento»: la differenza è importante; il mio interesse si è focalizzato sullo sviluppo di una particolare forma d'arte in un luogo molto particolare. L'opera non ha avuto origine a Venezia, ma, come molte invenzioni che hanno prosperato nella laguna (ad esempio, la stampa), ciò che era stato concepito ed era nato altrove ha trovato il proprio terreno più fertile sotto le ali della Serenissima. Grazie alla stabilità politica del suo ordinamento oligarchico e alla democrazia economica su cui si sosteneva, Venezia offriva delle condizioni ineguagliabili per l'elaborazione delle invenzioni altrui. L'apertura del Teatro di S. Cassiano, nel 1637, segnò l'inizio di una nuova e importante fase nella storia della giovane arte. Quello che è accaduto all'opera a Venezia durante il XVII secolo ha avuto un peso fondamentale per questo genere musicale: in quel luogo e in quel periodo storico l'opera, come oggi la conosciamo, ha assunto i propri connotati definitivi – quale spettacolo teatrale misto, accessibile a un pubblico pagante e socialmente eterogeneo; una forma d'arte pubblica.

Nata a Firenze e poi sviluppatasi a Roma, l'opera si è affermata in quanto genere a Venezia. Qui, e solo qui, esistevano tre condizioni essenziali che si dimostrarono cruciali per la sua permanente affermazione: una forte domanda, una base finanziaria affidabile e un pubblico ampio e prevedibile.

La regolarità della domanda era garantita dal calendario veneziano. A Venezia la stagione del carnevale costituiva una grande attrazione turistica da almeno un secolo. Tradizionalmente ospite d'intrattenimenti stravaganti di ogni genere, tale festa accolse prontamente anche l'ultima moda, il dramma musicale, da mostrare a un pubblico che l'atmosfera carnascialesca già predisponeva ad apprezzare.

La base finanziaria affidabile derivava dalla struttura sociopolitica veneziana: la competizione fra famiglie patrizie – una classe essenzialmente mercantile che si era fatta nobile – incoraggiava gli investimenti nei teatri quale mezzo per incrementare la ricchezza e lo status sociale. Poche ma potenti famiglie

sostenevano gran parte della spesa per la costruzione di nuovi teatri o per l'adattamento dei vecchi alle produzioni operistiche. Una base aristocratica più ampia, però, sosteneva questi teatri affittandone annualmente i palchi. Scorrendo le liste degli abbonati di un teatro qualunque in una qualsiasi stagione ci si può fare un'idea su chi fosse qualcuno nella società veneziana.

Il pubblico dell'opera, proveniente dalla moltitudine che ogni anno ingrossava la popolazione della città durante il carnevale, di solito era piuttosto vasto. Il carnevale era tempo di maschere, di permissivismo, di offuscamento delle distinzioni di classe. Quando i turisti stranieri si mettevano a sedere nei teatri venivano circondati dall'intera gamma della società veneziana, dai patrizi nei palchi al volgo nella platea. Il significato dell'eterogeneità del pubblico non deve essere sottovalutato; esso è responsabile della diffusione e della forte attrattiva dell'opera a Venezia. Inoltre, offriva una piattaforma importante per la celebrazione del mito di Venezia, il quale ha costituito una componente molto significativa del messaggio pubblico dell'opera nella Serenissima: lo spettacolo operistico rispecchiava il miracoloso spettacolo della stessa Venezia.

Sostenuta da queste particolari condizioni, l'opera si è velocemente radicata nella laguna. Il primo spettacolo storico, *Andromeda*, ebbe luogo al S. Cassiano nel 1637, seguito da un'altra produzione nel 1638, tre nel 1639 (in due teatri), cinque nel 1640 e nel 1641 (rispettivamente in tre e quattro teatri) e addirittura sette nel 1642[1]. Il successo portava maggiore successo; più il pubblico fruiva di questa nuova e spettacolare forma d'arte, più ne faceva richiesta, e ciò che voleva doveva essere (o sembrare) originale. La necessità di soddisfare una domanda crescente e sempre più esigente sottoponeva a una grande pressione la musa dei librettisti e dei compositori. Questi cercarono di sviluppare procedure che velocizzassero il processo creativo, enfatizzando l'originalità e la brillantezza dell'invenzione, e che allo stesso tempo dessero loro la possibilità di attingere dalle proprie opere precedenti – o da quelle altrui. I loro sforzi dettero presto vita a una poetica, a un linguaggio

[1] La cronologia dei primi cinque anni è la seguente: 1637: *Andromeda* (S. Cassiano). 1638: *La maga fulminata* (S. Cassiano). 1639: *Le nozze di Teti e di Peleo* (S. Cassiano); *Delia* (SS. Giovanni e Paolo); *Armida* (SS. Giovanni e Paolo). 1640: *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (S. Cassiano); *Adone* (SS. Giovanni e Paolo); *Il ritorno d'Ulisse in patria* (SS. Giovanni e Paolo); *Arianna* (S. Moisè); *Il pastor regio* (S. Moisè). 1641: *Didone* (S. Cassiano); *Il ritorno d'Ulisse in patria* (S. Cassiano o SS. Giovanni e Paolo); *Le nozze d'Enea e Lavinia* (SS. Giovanni e Paolo); *La ninfa avara* (S. Moisè); *La finta pazza* (Novissimo). 1642: *La virtù de' strali d'Amore* (S. Cassiano); *Narciso ed Ecco immortalati* (SS. Giovanni e Paolo); *Gli amori di Giasone e d'Isifile* (SS. Giovanni e Paolo); *Sidonio e Dorisbe* (S. Moisè); *Amore innamorato* (S. Moisè); *Alcate* (Novissimo); *Bellerofonte* (Novissimo).

musicale e a una struttura narrativa convenzionali, che fossero in grado di sopportare svariate modifiche superficiali – un cambio di scena, una complicazione aggiuntiva o una qualche nuova allusione all'attualità.

Non solo questo nucleo convenzionale, a Venezia, veniva manipolato all'infinito, bensì era esportabile altrove; la trasferibilità, infatti, rappresenta una delle sue caratteristiche essenziali. Pur offrendo ospitalità, una casa permanente, alla nuova arte, presto Venezia esportò l'opera nel resto d'Italia e d'Europa. Le troupe responsabili delle prime rappresentazioni operistiche erano compagnie itineranti provenienti da Roma – all'origine Venezia costituiva solo una tappa delle loro tournée. A Venezia trovarono una base stabile per la propria attività, ma solo durante il carnevale; fuori stagione si guadagnavano da vivere altrove, portando con sé i prodotti della scena veneziana. Altrove, però, queste produzioni dovevano essere modificate per attrarre ascoltatori diversi e per adattarsi a differenti condizioni ambientali: allusioni all'attualità locale veneziana, ad esempio, difficilmente sarebbero risultate efficaci a Bologna o Milano, inoltre i teatri provvisori allestiti in città come queste spesso non permettevano di ospitare quelle sofisticate scenografie di cui disponevano i teatri lagunari. Ma il nucleo narrativo convenzionale, il quale comprende le caratteristiche essenziali del genere, poteva essere adattato all'occorrenza.

A differenza di quanto suggerisce il titolo, questo libro non copre l'intero arco del Seicento; si concentra invece sul periodo di quarant'anni compreso fra le aperture del primo e dell'ultimo teatro d'opera del secolo: il S. Cassiano nel 1637 ed il S. Giovanni Grisostomo nel 1678. Questa limitazione non è arbitraria. All'altezza del 1650 tutti gli elementi più importanti dell'opera erano già stati ideati, mentre i due decenni successivi costituirono un periodo di consolidazione. L'apertura del S. Giovanni Grisostomo, tuttavia, ha segnato un diverso modo di intendere questa forma d'arte, la fine di quello che ora possiamo riconoscere quale il primo dei cicli (tutti di circa quarant'anni) che hanno formato e riformato l'opera durante il corso della sua storia: un arco che si muove fra due estremità, il principio estetico e la stravaganza di una maturazione eccessiva. Gli anni '80 hanno visto l'inizio di un nuovo ciclo: lo sviluppo del cosiddetto movimento riformatore, poi culminato con l'incoronazione del suo massimo esponente, Metastasio. L'apertura del S. Giovanni Grisostomo ha coinciso anche con una crescente attività operistica al di fuori di Venezia, più che altro in teatri pubblici, e, di conseguenza, con il definitivo consolidamento dell'opera in quanto fenomeno pan-italiano – di fatto, pienamente europeo. Gli sviluppi dell'ultimo decennio del XVII secolo appartengono quindi a un nuovo capitolo della storia dell'opera.

Fra il 1637 e il 1678 il pubblico veneziano ascoltò più di 150 opere in nove teatri differenti, risultato del lavoro di circa venti compositori e di quasi quaranta librettisti. Alcuni fra questi autori si sono distinti per diverse ragioni: i compositori Claudio Monteverdi e Francesco Cavalli, così come il librettista Giovanni Faustini, tanto per nominare i più conosciuti; ognuno di loro ha influito enormemente sullo sviluppo del genere. Questa loro influenza, però, non è sempre facile da misurare. Monteverdi, ad esempio, fu universalmente riconosciuto come il più grande compositore del suo tempo, cosicché la sua reputazione conferì un enorme prestigio estetico alla nuova forma d'arte veneziana. Era un compositore operistico dotato di grande esperienza e le sue lezioni ai vari librettisti su come scrivere poesia per l'opera ebbero importanti conseguenze. Il suo stile musicale, ed in particolare il suo modo di porre in musica i testi, può essere rintracciato nelle opere di Cavalli ed in quelle di altri compositori come Giovanni Antonio Boretti e Antonio Sartorio. Ma l'impatto delle sue opere non è così evidente. *Il ritorno d'Ulisse* e *L'incoronazione di Poppea* sono capolavori del genere operistico – quest'ultima è l'unica opera ad essere effettivamente inclusa nel repertorio del XX secolo – ma non erano tipici dell'epoca. Rappresentano il culmine della maturazione del Monteverdi madrigalista ed interprete della poesia drammatica, ma non costituirono un modello per il futuro: in seguito, nessuna opera a Venezia raggiungerà la ricca elaborazione musicale del *Ritorno* o la forza etica e mimetica di *Poppea.*

Più prossime a fornire un tale modello furono le opere frutto della collaborazione quasi annuale fra Cavalli e Faustini, durante il decennio 1640-1650. È essenzialmente con loro che l'opera a Venezia assunse la sua peculiare fisionomia. Ma queste opere hanno esercitato il loro influsso più tramite il loro successo che per i loro oggettivi meriti estetici, dimostrando e rafforzando l'affermazione delle loro formule stagione dopo stagione. A prescindere dalla qualità di alcune di queste opere, fu la regolarità con cui venivano rappresentate – nonché la loro riproducibilità – ad avere il maggiore significato storico.

Questo avveniva perché la formula assicurava la sua continuazione, ne permetteva ed incoraggiava la sua adozione ed espansione da parte di altri librettisti e compositori, che impiegavano le loro energie per soddisfare il mercato. Al di là dalla loro importanza, l'impatto dei singoli individui – Monteverdi, o perfino Cavalli e Faustini – fu relativo. Il loro contributo specifico fu riassorbito, spazzato via da una marea di convenzioni che si accumulavano. Il prodotto che ne emerse, l'opera, era quindi frutto di un lavoro di gruppo.

La complessità delle fonti nella fase di sviluppo di questo genere è riflessa nei diversi punti focali del libro, che si accostano al materiale da diverse

prospettive critiche: dall'attenzione al singolo individuo (Monteverdi nei capitoli I e IX, Giovanni Faustini nel capitolo VI, Cavalli nei capitoli dedicati alle convenzioni in via d'evoluzione), a un movimento intellettuale (l'Accademia degli Incogniti nel capitolo II), o a un teatro (il Teatro Novissimo nel capitolo III, il S. Giovanni Grisostomo nel capitolo XIII), fino a considerare opere particolari che incarnano diversi stadi dello sviluppo. All'inizio *La finta pazza* (1641), il primo grande successo teatrale, esemplifica la confluenza di compagnie locali e itineranti (capitoli III e IV); *Giasone* (1649), verso la metà, rappresenta un momento di equilibrio nel ciclo, un incontro ideale fra musica e dramma, il modello del genere per le future generazioni (capitoli IX e XI); *Orfeo* (1673) che, con i suoi modi assai seducenti ed espliciti, mostra i sintomi di una decadenza che a partire dalla metà del secolo aveva gradualmente colpito il genere (capitolo XIII).

Altri argomenti concernono aspetti più generali, ma essenziali per la storia che sto scrivendo: la ricerca di un'anima estetica, implicita nel tentativo di definire un genere bastardo che cerca di combinare musica e dramma (capitolo II), la comparsa del librettista professionista (capitolo VI), la nascita della prima donna (capitolo VIII). La tematica più rilevante, argomento di quattro capitoli interi, affronta l'emergere delle convenzioni all'interno delle stesse opere, ovvero delle unità strutturali che uniscono gli sforzi individuali del compositore e del librettista. Queste convenzioni sono di vari tipi e grandezze e ispirano diversi elementi delle opere, dalla relazione fra testo e musica (capitolo IX) e le strutture formali delle arie (capitolo X), fino a quelle situazioni drammatiche che suggeriscono particolari realizzazioni musicali (capitoli XI e XII).

I diversi approcci utilizzati hanno portato a un saggio la cui forma potrebbe definirsi bipartita (o forse sarebbe meglio dire tripartita). I primi otto capitoli costituiscono la parte A e si occupano principalmente di aspetti extramusicali: la definizione estetica di opera, la cronologia dei teatri e delle rappresentazioni, la pubblicazione ed i contenuti dei libretti, l'iconografia di Venezia, la trasformazione dei ruoli del librettista, del compositore e del cantante. La parte B (capitoli IX-XII), che considera le opere più nello specifico, analizza nel dettaglio lo sviluppo delle convenzioni musicali, musico-testuali e musico-drammatiche. Il capitolo finale torna di nuovo sugli aspetti storici e culturali generali, una *sententia* conclusiva sulla maturità e la decadenza – e le conseguenze sugli sviluppi successivi.

Anche se i contributi dei singoli individui furono per la maggior parte anonimi e quindi difficilmente distinguibili fra loro, i creatori dell'opera nella Venezia secentesca ci hanno lasciato una miriade di commenti sul loro operato e sulle loro motivazioni. Le lettere, i contratti e le prefazioni

dei libretti non offrono solo una base documentaria per la nostra ricostruzione del passato, ma restituiscono alla storia istituzionale una dimensione personale e individuale. Per dare un'idea della vitalità dell'ambiente in cui è cresciuta l'opera, ho citato profusamente questo patrimonio di commentari coevi, soprattutto nella prima parte di questo saggio. La seconda parte è inserita in un contesto documentario di altro tipo: un ampio numero di esempi musicali, in gran parte integrali, ricavati dalla grande mole di opere prodotte durante questo periodo. Qui, per la prima volta, compositori come Ziani, Boretti, e Sartorio prendono posto accanto a Monteverdi, Cavalli e Cesti, partecipi a pieno titolo dell'evoluzione e del consolidamento delle convenzioni operistiche.

L'area di studi che si occupa di opera veneziana ha avuto origine relativamente presto nella storia della musicologia: passi importanti vennero compiuti ancora prima della fine del XIX secolo. Il principale tra tali pionieri fu proprio un veneziano, Taddeo Wiel, la cui ricerca documentaria ha facilitato i primi tentativi – da parte di diversi studiosi tedeschi (Hermann Kretzschmar e Hugo Goldschmidt, poi Egon Wellesz) e francesi (Henry Prunières) – mirati ad offrire una prospettiva storica alle composizioni di Cavalli e Cesti[2]. Questa prospettiva è stata ampliata nel 1937 dalla dissertazione di Hellmut Christian Wolff sul tardo Seicento, la quale, oltre a Cavalli e Cesti, si è occupata delle opere veneziane di altri compositori. Una nuova era di studi veneziani è cominciata negli anni '50, quando la fiorente letteratura su Monteverdi ha dato origine a un saggio monografico di Anna Amalie Abert sulle opere veneziane del compositore. E in quello stesso anno, 1954, Simon Towneley Worsthorne pubblicò la prima importante monografia sull'opera veneziana, dove analizzò libretti e allestimenti scenici di opere così come della loro musica. Negli anni '50 vi sono stati anche i primi fra i numerosi contributi a questo campo da parte di Nino Pirrotta e Wolfgang Osthoff, studi che hanno esaminato questo materiale da diverse angolazioni e che hanno avuto implicazioni profonde sulla nostra comprensione complessiva del fenomeno dell'opera a Venezia. Tanto Pirrotta quanto Osthoff hanno esteso lo studio dell'opera veneziana al suo contesto sociale, offrendoci la possibilità di capire svariati aspetti della creazione, della funzione e del significato di quest'arte.

La letteratura critica è continuata a crescere durante il corso dei decenni successivi con la pubblicazione di studi documentari di Remo Giazotto e

[2] Per le specifiche pubblicazioni di questi studiosi, così come per quelle menzionate nei paragrafi seguenti, cfr. la *Bibliografia*.

Nicola Mangini sulla storia dei teatri, così come di una notevole quantità di dissertazioni monografiche, articoli e libri su varie figure e argomenti: William Holmes e Carl Schmidt su Cesti, Thomas Walker (una dissertazione incompiuta ma comunque preziosa), Martha Clinkscale, Edward Rutschman ed io stessa su Cavalli, Jane Glover su Cavalli e sul Teatro S. Apollinare negli anni '50 del Seicento. Più recentemente altre dissertazioni hanno continuato ad ampliare l'area di studio: Peter Jeffery sui manoscritti della Collezione Contarini, Beth Glixon sul recitativo e Harris Saunders sul Teatro S. Giovanni Grisostomo. Questi recenti contributi hanno chiarito la nostra conoscenza del ruolo di singoli individui e istituzioni nella storia dell'opera a Venezia. Allo stesso tempo vi sono stati progressi importanti nella determinazione del repertorio. Il censimento di Claudio Sartori, in particolare, ha reso finalmente possibile chiarire la cronologia dell'attività operistica a Venezia e paragonarla a quella di altri centri.

Negli anni '80, comunque, gli studi più importanti in quest'area sono stati condotti nell'ambito della storia sociale. In una serie di considerevoli pubblicazioni Lorenzo Bianconi, Giovanni Morelli e Thomas Walker hanno arricchito e raffinato la nostra percezione di queste opere rivelando le matrici sociali e politiche sulle quali si sono formate, le forze esterne che hanno informato queste opere d'arte; e la loro interpretazione si è basata sulle fondamenta più solide delle fonti. Il mio debito a questi studiosi – e ai loro studenti in Italia – può essere colto nella assiduità con cui sono citati nelle pagine che seguono.

L'opera nella Venezia del Seicento affonda le proprie fondamenta negli studi precedenti. Anche se lo scopo è di offrire una panoramica di tutta l'area di studio, il suo principale obiettivo è quello indicato nel sottotitolo: *La creazione di un genere.* La sua tesi è che l'opera abbia ricevuto la sua più duratura definizione teorica e pratica nei teatri pubblici della Venezia secentesca. Ho impiegato le parole degli stessi librettisti, il messaggio che hanno voluto trasmettere attraverso i loro accenti spesso giocosi, ironici e difensivi, quali indicazioni degli atteggiamenti dell'epoca verso il fenomeno operistico. Considero le loro parole una cornice terminologica appropriata per un'analisi critica del repertorio. Questo è già stato fatto per gli accademici dell'Arcadia, che sono venuti dopo, e per i fiorentini, che sono venuti prima, ma mai per i veneziani del XVII secolo, proprio perché le loro voci non erano mai state prese sul serio. Quello che offrono, infatti, è niente di meno di una teoria estetica dell'opera, rilevante oggi quanto allora.

Proprio come le loro discussioni teoriche sono applicabili all'opera in generale, anche la realizzazione pratica delle loro idee e le convenzioni che

hanno elaborato hanno continuato a dare forma alle opere che conosciamo meglio. Gli amanti dell'opera dei nostri giorni riconosceranno in quelle convenzioni le radici delle loro scene preferite: la canzone di Cherubino, la lettera di Tatiana, la follia di Lucia, l'invocazione di Ulrica, addirittura il duetto amoroso di Tristano e Isotta, tutte scene che discendono dalla Venezia del Seicento. Là, inoltre, ha origine un altro fenomeno che gli amanti dell'opera di oggi riconosceranno: il rapporto edonistico fra pubblico e cantanti, e la sua prima concreta manifestazione nell'aria col da capo.

Uno dei motivi che inizialmente potrebbe impedire ad un pubblico contemporaneo di apprezzare la relazione fra ciò che sono abituati ad ascoltare e quelle convenzioni secentesche sta nel fatto che queste ultime furono create con materiali di una semplicità disarmante. Anche se gli allestimenti scenografici erano tutt'altro che semplici – infatti da allora raramente sono stati eguagliati – i mezzi musicali dell'opera del XVII secolo erano relativamente limitati; l'orchestra era piccola e il coro praticamente inesistente. Le parti vocali erano quasi sempre accompagnate solo dal gruppo del basso continuo; le arie erano brevi, poche e distanziate le scene a più voci. Insomma, le forze in gioco non erano travolgenti. Ma i creatori di queste opere impiegavano le loro risorse con efficienza e astuzia. Il contrasto, anche se su dimensioni relativamente piccole, aveva una grande importanza: fra il parlare e il cantare, fra il suono vocale e quello strumentale, fra l'accompagnamento del gruppo del continuo e quello degli archi, fra voci acute e gravi, e fra momenti comici e seri. Un paio di accordi con il clavicembalo potevano essere sufficienti a dare l'impressione di un'orrenda battaglia (*Il ritorno d'Ulisse*), tre solisti che cantano insieme potevano trasmettere l'effetto di un coro di seguaci (*L'incoronazione di Poppea*), e una singola contrapposizione fra due aree tonali distanti poteva rappresentare un conflitto fra personalità (Seneca e Nerone nella *Poppea*).

Se viene data loro la possibilità di parlarci, di indicarci i loro usi, le opere del Seicento ci appaiono meno arcaiche e distanti di quanto abbiamo potuto pensare fino ad oggi. Non solo erano formate da unità convenzionali che hanno continuato a modellare l'opera fino ai nostri giorni, ma attraevano gli ascoltatori in modi che sono rimasti essenziali all'esperienza operistica. Le trame apparentemente esotiche e gratuitamente intricate affrontavano realtà fondamentali, le passioni umane universali – amore, gelosia, ambizione. Si occupavano di aspetti sociali e dilemmi morali – onore, fedeltà e inganno. Cosciente fin dal principio della propria particolarità, l'arte che metteva insieme dramma e musica ha continuato a sfruttare la propria intrinseca incredibilità sfidando continuamente le norme della verosimiglianza. Anche

nella profondità del chiaroscuro mimetico, necessaria per trasportare il pubblico nella realtà del suo pathos immaginario, non esclude momentanee sollecitazioni dell'incredulità: il cantante che si rivolge direttamente al pubblico, il testo che si rivolge direttamente all'arte, le allusioni all'attualità della vita quotidiana. Forse l'eredità più evidente dell'opera veneziana nella pratica moderna è il fenomeno della prima donna, la cantante celebre che arriva per superare tutti gli altri in splendore, che fa dell'arte del compositore un mezzo per promuovere se stessa. Ma la corruzione dei valori originali era parte della vitalità di questa forma d'arte, testimonianza del suo rapporto dinamico con il pubblico.

Nell'osservare lo sviluppo dell'opera sul palcoscenico veneziano dobbiamo riconoscere una forma d'arte che ci è già nota. L'opera nella Venezia del XVII secolo è già quella forma d'arte che oggi chiamiamo opera.

Criteri editoriali.

Gli interventi editoriali sono stati mantenuti al minimo. Le chiavi sono state modernizzate solo per le parti vocali; le chiavi originali sono indicate all'inizio di ogni esempio musicale, assieme all'armatura di chiave e all'indicazione di metro, ove presenti. Per una lettura agevolata, le armature di chiave sono state aggiunte ove implicite nella fonte originale. Sono stati mantenuti i valori originali delle note. Ci si è sforzati di regolarizzare le battute. Anche se gli esempi musicali riportano generalmente le battute presenti nell'originale, le stanghette aggiunte sono tratteggiate. I cambi di metro sono stati aggiunti dove mantenere lo stesso metro avrebbe prodotto battute di lunghezza irregolare e incoerente. Le alterazioni e le note mancanti sono state aggiunte fra parentesi. Tutte le indicazioni di stile e di tempo sono originali e indicate in corsivo. I bassi figurati corrispondono generalmente a quelli presenti nelle fonti. Occasionalmente, dove l'armonia poteva risultare ambigua, le cifre per il basso continuo sono state aggiunte fra parentesi.

I testi poetici negli esempi musicali seguono le fonti manoscritte originali; non sono stati alterati per conformarli alle citazioni prelevate dai libretti. In ogni caso, si è provveduto ad aggiustare la punteggiatura e sono state scritte per esteso le abbreviazioni. Inoltre, la prima lettera di ogni riga è stata riportata in maiuscolo per segnalare l'inizio di un nuovo verso. Nelle citazioni dai libretti e dai documenti manoscritti ho scelto di mantenere l'uso delle maiuscole, la punteggiatura e l'ortografia originali. Occasionalmente sono stati aggiunti segni di punteggiatura e accenti per chiarire il significato del testo.

Ringraziamenti.

Questo libro rappresenta la conclusione di uno studio ventennale. In ogni sua fase di gestazione ho beneficiato dell'incoraggiamento e della valutazione da parte di amici e colleghi. Nino Pirrotta ha ispirato i miei primi tentativi di comprendere l'opera a Venezia e rimane per me una sorta di spirito guidante, da sempre un modello di ricerca appassionata e umana. Nel corso di innumerevoli miglia percorse nel Riverside Park a Manhattan, poi per posta e telefono, il mio compagno di jogging Piero Weiss ha prestato ascolto alle mie idee su Venezia e sull'opera ed è stato il primo a leggere per intero il manoscritto completo (senza note a pie' di pagina), che ha sottoposto al suo consueto rigore critico.

Quale correttore di bozze per la University of California Press Lorenzo Bianconi ha esaminato il testo al microscopio, evitandomi l'imbarazzo di numerosi piccoli errori e diverse grosse sviste; Howard Brown, con umorismo e simpatia, ha individuato la sua buona dose di lacune e ridondanze; Philip Brett ha offerto, ben aldilà dell'ordinario, molti ottimi consigli stilistici. Sono riconoscente a Gary Tomlinson per avermi stimolato nel corso degli anni con le sue idee, interrogativi e, recentemente, per alcuni suggerimenti più specifici; a Andrew Porter, che tempo fa mi promise una revisione editoriale del *New Yorker* ed ha mantenuto la sua parola; e a Maria Teresa Muraro, la cui amicizia, ospitalità, incoraggiamento e disponibilità ad accedere per conto mio nelle biblioteche veneziane si sono rivelati risorse straordinarie per il completamento del mio lavoro.

Sono riconoscente anche alla mia ex studente Beth Glixon per aver trascritto gli esempi musicali, a Christian Moevs per numerose traduzioni, e ai miei editori della University of California Press, ed in particolare Doris Kretschemer per il suo continuo entusiasmo, Peter Dreyer per l'elegante tocco editoriale, e Jane-Ellen Long, che ha guidato con serenità le ultime fasi di pubblicazione del manoscritto.

Ringrazio il National Endowment for the Humanities, l'American Council of Learned Societies, l'American Philosophical Society, la Gladys Krieble Delmas Foundation, e il Rutgers University Research Council per il loro sostegno economico nei miei numerosi soggiorni di ricerca a Venezia, ognuno dei quali avrebbe dovuto essere l'ultimo.

Non avrei potuto completare questo lavoro senza il sostegno, la pazienza e il notevole intervento della mia famiglia: i miei figli Jonathan ed Eric, che nel crescere – troppo velocemente – hanno dimostrato grande tolleranza del fratello letterario; e loro padre, nonché mio marito, David Rosand, la cui passione e conoscenza delle cose veneziane ha alimentato la mia, e le cui competenze professionali di scrittore, artista, editore, critico d'arte e la cui intuizione da amante dell'opera hanno influenzato ogni pagina di questo volume. Infine, vorrei esprimere pubblicamente la mia immensa gratitudine privata ai miei genitori per aver atteso, in anni difficili, il completamento di questo studio, dimostrando pazienza e supporto. A loro questo volume è dedicato con amore e gratitudine.

ABBREVIAZIONI

AcM	«Acta musicologica»
AMw	«Archiv für Musikwissenschaft»,
CM	«Current Musicology»
COJ	«Cambridge Opera Journal»
DBI	*Dizionario biografico degli italiani*
JAMS	«Journal of the American Musicological Society»
JM	«Journal of Musicology»
Mf	«Die Musikforschung»
ML	«Music and Letters»
MQ	«The Musical Quarterly»
MR	«Music Review»
MT	«The Musical Times»
NRMI	«Nuova rivista musicale italiana»
RIM	«Rivista italiana di musicologia»
RMI	«Rivista musicale italiana»
StOpIt	*Storia dell'opera italiana*

Le sigle corrispondono a quelle del *RISM* (*Répertoire international des sources musicales*) e sono elencate in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians* (Londra/Washington, Macmillan, 1980).

I

FAR RECITARE UN'OPERA A VENEZIA: ORIGINI E FONTI

Questa notte, dopo esserci sistemati presso i nostri alloggi, siamo andati all'opera dove sono state eseguite commedie ed altri spettacoli teatrali con musica recitativa dai più eccellenti cantanti e musicisti, con una varietà di scene dipinte e progettate con arte della prospettiva altrettanto eccellente, e i macchinari per volare nell'aria, ed altri meravigliosi movimenti; nel suo complesso è uno dei più magnifici e costosi spettacoli che l'ingegno umano sia mai stato in grado di inventare (...) Questo ha catturato l'attenzione dei nostri occhi e delle nostre orecchie fino alle due del mattino.

L'esperienza che ha così dilettato questo visitatore inglese a Venezia nel 1645 – e per cui aveva acquistato i biglietti anticipatamente – era una forma di intrattenimento che esisteva nella città solamente da otto stagioni, dal 1637: l'opera pubblica commerciale[1]. La storia delle sue origini a Venezia è la storia del principio di una forma d'arte che è giunta fino ai giorni nostri.

L'opera è un genere teatrale misto, una combinazione di arte drammatica, musica, spettacolo scenico, e l'equilibrio fra queste sue componenti è da sempre fonte della sua vitalità. Questo stesso equilibrio è anche la radice dei suoi problemi come forma d'arte, ed ha sollevato questioni estetiche con cui si sono confrontate intere generazioni dalla sua creazione. Ciononostante, l'opera è sopravvissuta perché è essenzialmente un'arte popolare, perché è stata capace di riempire i teatri per quasi quattro secoli, mettendo tutti i suoi elementi costitutivi al servizio di un pubblico che rappresenta un ampio spettro della società. Con tutta la sua costosa magnificenza, le sue fantastiche illusioni di suono e di visioni, il suo splendore di talento e temperamento, l'opera è uno spettacolo pubblico.

L'opera è stata spettacolare sin dal suo principio – ma non è sempre stata pubblica. La data di nascita dell'opera è tradizionalmente fissata intorno al 1600. Il suo luogo di nascita, Firenze. Ma la forma d'arte che è stata creata

[1] *Memoires of John Evelyn*, a cura di W. Bray, Londra 1819, I, p. 191. L'opera in questione era *Ercole in Lidia* (Bisaccioni / Rovetta), rappresentata nel 1645; secondo Evelyn, la rappresentazione ha avuto luogo durante la settimana dell'Ascensione. Vedi il capitolo III, n. 101.

a Firenze a cavallo fra il XVI ed il XVII secolo è per molti aspetti diversa da quel dramma cantato che chiamiamo opera. Si potrebbe dire che, sotto molti punti di vista, le prime opere – da Mantova a Roma così come a Firenze – erano immerse più nel passato che nel futuro. Manifestano un legame più stretto con forme d'arte preesistenti quali il teatro umanistico o gli intermedi per le corti del Cinquecento, piuttosto che con l'evoluzione successiva del genere. Quello che oggi intendiamo per opera era fondamentalmente una elaborazione urbana, pensata per i gusti di un pubblico ampio, cosmopolita e vario[2].

Le prime opere, *Dafne, Euridice, Orfeo, Arianna,* come gli intermedi prima di esse, erano intrattenimenti che appartenevano alla corte; la prima fra queste, *Dafne*, aveva addirittura soggetto e poeta in comune con un intermedio del 1589[3]. Erano state commissionate e create per celebrare specifici eventi politici o sociali, ed erano eseguite dinanzi ad un pubblico ristretto di nobili. Le produzioni godevano di finanziamenti praticamente illimitati da parte del patronato aristocratico, e musica e poesia dovevano rispettare esclusivamente il gusto dei finanziatori, le esigenze e l'importanza dell'occasione[4]. Coloro che partecipavano alla realizzazione di queste produzioni – poeti, compositori, scenografi e costumisti – erano essenzialmente i servitori della corte, ed il loro lavoro era parte di una celebrazione. Sia la poesia, sia la scenografia glorificavano la dinastia al potere – Medici, Gonzaga o Barberini – attraverso artifici iconografici e allusioni allegoriche, oltre a marcare una specifica occasione[5]. Lo splendore e lo sfarzo di queste produzioni servivano a mostrare la gloria del governante, illuminandone l'immagine in patria e all'estero.

[2] Vedi l'approfondimento sulla distinzione fra opera cortigiana e opera pubblica in Lorenzo Bianconi, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, pp. 163-167.

[3] Il terzo dei cinque intermedi de *La pellegrina* celebrava la vittoria di Apollo sul serpente Pitone. Il testo era di Ottavio Rinuccini: librettista non solo di *Dafne*, ma anche di *Euridice* e *Arianna*. La relazione fra queste due elaborazioni della vittoria di Apollo è discusso in Barbara Russano Hanning, *Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera*, «Renaissance Quarterly», XXXII (1979), pp. 485-513. Su questi intermedi in generale, vedi Nino Pirrotta e Elena Povoledo, *Li due Orfei*, Torino, Einaudi, 1975 (prima ed. 1969), pp. 233-275, tradotto come *Music and Theatre from Poliziano to Monteverd*, Cambridge Mass, Harvard University Press, 1982. Ogni citazione proviene dall'edizione italiana.

[4] Anche se *Orfeo* (Striggio/Monteverdi) non fu scritto per una particolare occasione politica, ma per una rappresentazione di carnevale sotto gli auspici di un'accademia mantovana, ha molte delle sue peculiari caratteristiche in comune con le altre opere.

[5] Per l'iconografia dei Medici nelle prime opere fiorentine, vedi Hanning, *Glorious Apollo.*

Solitamente queste opere venivano rappresentate una sola volta, anche se i cronisti della corte avevano il compito di preservarle per la posterità attraverso descrizioni dettagliate successivamente stampate. Sappiamo molto dell'*Euridice* di Peri e de *Il rapimento di Cefalo* di Caccini grazie alla testimonianza di Michelangelo Buonarroti il Giovane, uomo della corte dei Medici, poeta e drammaturgo, oltre che primo editore della produzione poetica del celebre prozio[6]. E l'*Arianna* di Monteverdi è riportata in vita attraverso il racconto del cronista della corte di Mantova Federico Follino[7]. Le prime opere fiorentine e mantovane trovano i loro equivalenti nella Roma dei Barberini, dove per oltre un decennio gli intrattenimenti operistici hanno glorificato l'immagine della corte papale. Successivamente fa loro eco la Parigi di Luigi XIV, dove ciascuna delle *tragédies lyriques* di Lully e Quinault cominciava e finiva con un encomio a *le roi soleil.*

Questo genere d'opera, «fatta ne' palazzi de' principi grandi, e d'altri signori secolari o ecclesiastici», costituiva la prima e più celebrata categoria o «sorte» di spettacolo musicale fra le tre individuate dal gesuita Giovan Domenico Ottonelli nel suo trattato moralizzante *Della Cristiana moderatione del teatro* (1652), ossia la «principesca»[8]. La seconda categoria, l'«accademica», simile alla prima e di quasi pari dignità, era del tipo «che rappresentano tal volta alcuni gentiluomini o cittadini virtuosi o accademici eruditi».

L'opera a Venezia era invece del tutto diversa: Ottonelli la chiamò «mercenaria». Dal punto di vista musicale e concettuale, naturalmente, l'opera «mercenaria» doveva molto ai suoi modelli precedenti creati a Firenze, Mantova e Roma. L'idea di un dramma interamente cantato sarebbe stato impensabile senza i primi esperimenti di Rinuccini, Peri e Caccini. Ma l'opera a Venezia è stata influenzata ancora più profondamente da altri fat-

[6] *Descrizione delle felicissime Nozze della Cristianissima Maesta di Madama Maria Medici Regina di Francia e di Navarra,* Firenze, Marescotti, 1600, in parte trascritto in Angelo Solerti, *Gli albori del melodramma*, Milano, Palermo, e Napoli, Sandron, 1904, II, p. 113. Vedi L. Rossi, *Michelangelo Buonarroti, il Giovane*, DBI, XV, Roma, Treccani, 1972, pp. 178-181.

[7] *Compendio delle sontuose feste fatte l'anno MDCVIII nella città di Mantova*, Mantova, Osanna, 1608; vedi Solerti, *Gli albori*, II, pp. 145-146. *Orfeo*, non essendo politicamente ispirato, non è accompagnato da una simile descrizione.

[8] Giovan Domenico Ottonelli, *Della cristiana moderatione del theatro*, Firenze, Bonardi, 1652. Questo argomento è approfondito nel libro IV, n. 3: «Delle commedie cantate a nostro tempo, e di quante sorti, e di che qualità si rappresentino». I passaggi più rilevanti, citati in Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, repr. 1992, pp. 509-513, sono riportati nell'Appendice II.3. Vedi anche Lorenzo Bianconi e Thomas Walker, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": Storie di Febiarmonici*, RIM, X (1975), pp 406-410.

tori. Prima di tutto, rispecchiava l'irripetibile struttura socio-politica della Repubblica e il suo peculiare tessuto urbano. L'opera che conosciamo oggi, una forma d'arte che attrae un ampio pubblico, ha le sue origini in questo particolare ambiente. Venezia ha coltivato lo sviluppo dell'opera in vari modi e per ragioni molteplici.

1. *Le origini veneziane.*

La Serenissima Repubblica di San Marco aveva da lungo tempo la particolare fama di rifugio di libertà e di stabilità, uno stato che si trovava in una condizione senza eguali nel mondo e nella storia. Quello che gli storici moderni hanno poi ribattezzato il «mito di Venezia» è stato essenziale non solo per creare quel terreno fertile necessario al consolidamento ed al successo dell'opera, ma anche per la sostanza ed il messaggio di tutto ciò che era rappresentato sul palcoscenico.

Senza eguali nella penisola italiana, Venezia non poteva vantare origini romane. Piuttosto, le sue origini erano quelle di un rifugio per coloro che scapparono dalle invasioni barbariche durante il crollo dell'Impero romano. Sostenendo di essere stata fondata il giorno dell'Annunciazione, il 25 marzo 421 (secondo la leggenda più diffusa), Venezia si dichiarò la prima repubblica della nuova era cristiana, e in seguito unico successore legittimo della Roma pagana sconfitta. La grandezza dello stato veneziano si manifestava nella sua longevità e continuità politica; già nel XVII secolo la sua storia aveva superato in durata quella dell'antica Roma. Su un livello più pratico, si diceva che la notoria stabilità di Venezia dipendesse da due particolari fattori della città: la sua locazione e la sua costituzione. La struttura di governo della Repubblica era celebrata in quanto *regimen temperatus*, uno stato perfettamente equilibrato. Venezia, secondo il suo stesso mito, aveva realizzato gli ideali classici del governo misto: il Doge rappresentava la componente monarchica, il Senato quella aristocratica, ed il Maggior Consiglio quella democratica. Come oligarchia costituzionale, Venezia concentrava il potere politico nelle mani di una ristretta cerchia di patrizi; ma all'interno di quella nobiltà, quel potere era distribuito in modo da prevenire che un singolo individuo o un clan di famiglie ne acquisissero più del dovuto. Questa armonia di potere era prerogativa del due per cento della popolazione. Che la maggioranza senza potere reale apparisse appagata, e che i patrizi veneziani non fossero oggetto di un preoccupante dissenso interno, sembrava confermare questo propizio stato di grazia. E quella condizione venerata si manifestava ulteriormente nell'immagine stessa di questa splendida città, fondata miracolosamente sull'acqua, senza cinta muraria, e mai conquistata

in più di un millennio di vita. L'immagine esteriore della città era prova della sua unicità[9].

La classe dirigente veneziana, anche se ristretta e di carattere ereditario, era comunque più aperta di quella di altri stati. Ne faceva parte un largo numero di famiglie di pari grado – pari in teoria, quanto non in pratica. Quello che distingueva la nobiltà veneziana da quella di altri stati era il suo coinvolgimento attivo e privilegiato nel commercio. Lo statista patrizio era anche un mercante di Venezia, e la sua imprenditorialità andava oltre gli investimenti commerciali e bancari, includendo tutte le arti – e quindi, eventualmente, anche l'opera. I Tron, i Vendramin, i Grimani, i Giustiniani ed i Contarini erano fra le famiglie principali del patriziato veneziano, ed erano fra i maggiori sovvenzionatori dell'opera a Venezia. Oltre alla volontà di aumentare il prestigio familiare, i loro interessi nell'arte erano largamente commerciali; investivano nei teatri d'opera principalmente per far soldi, e la motivazione del profitto non poteva non influenzare il prodotto. Le spese erano attentamente calcolate, imponendo restrizioni a librettisti, compositori e scenografi. Il costoso spettacolo delle corti era improponibile: a Venezia l'opera era un business[10].

Venezia aveva una sua tradizione di spettacoli pubblici complessi, che avevano luogo durante le sempre più numerose feste politico-religiose: il Matrimonio del mare celebrato il giorno dell'Ascensione, la vittoria di Lepanto durante la festa di Santa Giustina, e la festa di San Marco, solo per citarne alcune. Celebrava anche occasioni speciali, come le incoronazioni ducali e le visite dei regnanti stranieri. E tutte queste celebrazioni includevano elaboratissimi intrattenimenti musicali, spettacoli, processioni e rappresentazioni teatrali[11]. Ma l'opera a Venezia non è emersa da questo contesto di spettacoli occasionali e cerimoniali: ha predecessori di altro tipo. Le sue

[9] Per una bibliografia sul mito di Venezia, vedi Ellen Rosand, *Music in the Myth of Venice*, «Renaissance Quarterly», XXX (1977), pp. 511-537, n. 1; e, più recentemente, David Rosand, *"Venetia figurata": The Iconography of a Myth*, in *Interpretazioni veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia, Arsenale, 1984, 177-196, e James S. Grubb, *When Myths Lose Power: Four "Decades" of Venetian Historiography*, «Journal of Modern History», LVIII (1986), pp. 43-94.

[10] Per i tre modelli contrapposti di patronato nel XVII secolo a Roma, Venezia e Reggio Emilia, vedi Lorenzo Bianconi e Thomas Walker, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», 4 (1984), pp. 209-296.

[11] Forse nessun'altra serie di eventi può eguagliare quella organizzata dalla Serenissima in onore della visita di Enrico III nel 1574. Per una storia documentaria della visita, vedi Pier de Nolhac e Angelo Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Torino, L. Roux, 1890; anche Angelo Solerti, *Le rap-*

radici erano e rimasero nella stagione del carnevale, con la sua consolidata tradizione di rappresentazioni teatrali fatte da gruppi di attori itineranti, rappresentazioni per le quali si vendevano biglietti[12]. Queste attività divennero particolarmente frequenti dopo la crisi dell'Interdizione (1605-1607), quando, successivamente all'espulsione dei gesuiti da Venezia, i *comici*, a loro volta esclusi dai gesuiti, ritornarono in città impunemente[13].

Un crocevia fra occidente ed oriente, Venezia era una città portuale caratterizzata da una vivace atmosfera cosmopolita e perfino esotica. Le sue celebrazioni carnevalesche si guadagnarono fama internazionale e resero la città, oltre che una tappa obbligata per i viaggiatori, un'attrazione turistica unica. La popolazione della città, che si attestava intorno ai 50 mila abitanti durante gran parte del XVII secolo, raddoppiava quasi ogni anno durante le circa 6-10 settimane del carnevale (dal 26 dicembre, la festa di Santo Stefano, a martedì grasso)[14]. Stagione della emancipazione, della sospensione delle distinzioni sociali, il carnevale era celebrato con fuochi d'artificio,

presentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605, RMI, IX (1902), pp. 554-558; e Margaret Gilmore, *Monteverdi and Dramatic Music in Venice, 1595-1637* (manoscritto).

[12] Una descrizione vivida della fiorente vita teatrale nella Venezia del XV e XVI secolo è offerta in Maria Teresa Muraro, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: Le compagnie della Calza e le momarie*, in *Storia della cultura veneta dal primo Quattrocento al concilio di Trento*, III.3, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 315-342; vedi anche Elena Povoledo, *Scène et mise en scène à Venise: De la décadence des compagnies de la Calza jusqu'à la représentation de L'Andromeda au Théâtre de San Cassian (1637)*, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque*, Actes du XIe Stage International de Tours, Parigi, Librarie philosophique J. Vrin, 1972, pp. 87-99. Per una discussione concisa delle attività tradizionali del carnevale veneziano, vedi Edward Muir, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981, 156-181; e, più recente, con enfasi sulle sue implicazioni sociali, Peter Burke, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, ch. 13, «The Carnival of Venice».

[13] Il ritorno massiccio delle compagnie di comici nel 1607, subito dopo l'Interdetto, è documentato nel diario di Gerolamo Priuli, che riporta la presenza di tre differenti compagnie di attori contemporaneamente (citato in Nicola Mangini, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974, p. 34). Vedi anche la discussione di Mangini sulla relazione fra comici e teatri stabili, pp. 33-35; e Pompeo Molmenti, «Venezia alla metà del secolo XVII descritta da due contemporanei», in *Curiosità di storia veneziana*, Bologna, Zanichelli, 1919), pp. 313, 317. Già nel terzo decennio del XVII secolo gli attori recitavano nei teatri che avrebbero presto ospitato l'opera: S. Cassiano, S. Moisè, S. Salvatore, e SS. Giovanni e Paolo. Vedi Elena Povoledo, *Una rappresentazione accademica a Venezia nel 1634*, in *Studi sul teatro veneto fra rinascimento ed età barocca,* a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, 1; anche Mangini, *I teatri di Venezia*, ch. 2. «Il Seicento».

[14] Sulla popolazione fluttuante di Venezia, vedi R. T. Rapp, *Industry and Economic Decline in Seventeenth-Century Venice*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1976, 176-177.

balletti, mascherate, inseguimenti di tori e combattimenti. Gran parte dell'intrattenimento era costituito dalle rappresentazioni teatrali eseguite per tutta la città, nelle piazze o nelle case, da compagnie di veneziani o di visitatori, bande di *comici dell'arte* che arrivavano a Venezia in tempo per il carnevale e ripartivano una volta che si era concluso. Proprio una di queste compagnie itineranti di musicisti, guidata da Benedetto Ferrari e Francesco Manelli, portò l'opera nella laguna per la prima volta. Fu durante la stagione del carnevale del 1637 che l'opera prese piede a Venezia.

La stessa, quasi identica compagnia era apparsa a Padova l'anno precedente. Fece ritorno a Venezia durante le stagioni successive insieme ad altre compagnie di simile composizione incoraggiate dal suo successo[15]. Queste compagnie erano responsabili della produzione di opere della poco rispettabile terza categoria di Ottonelli, opere per cui i gesuiti riservavano i loro più aspri ammonimenti: «La terza sorte delle comedie cantate... sono propriamente le mercenarie e dramatiche rappresentazioni musicali, cioè le fatte da que' mercenarii musici che sono comedianti di professione, e che raccolti in una compagnia sono diretti, e governati da un di loro, come principale d'autorità, e capo degli altri»[16].

Quando l'impatto di questa nuova forma d'arte cominciò ad essere notevole e gli impresari veneziani cominciarono a sfruttarla, queste compagnie itineranti di attori lasciarono presto spazio a compagnie locali più stabili, con una struttura più permanente. Nonostante questo, molte delle caratteristiche delle prime opere a Venezia, quelle prodotte dalla compagnia di Ferrari, sono sopravvissute. Poiché l'opera rimase confinata alla stagione del carnevale, il suo potenziale pubblico rimase essenzialmente invariato: un insieme di patrizi e cittadini, turisti e viaggiatori, Veneziani e stranieri, tutti pronti a pagare per avere il privilegio di essere intrattenuti[17].

[15] Questo tipo di compagnie d'opera itineranti, la maggior parte delle quali proveniva o si era perlomeno formata a Roma, erano apparse altrove in Italia prima del 1636. Vedi Nino Pirrotta, *"Commedia dell'Arte" and Opera*, in *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, da qui in avanti chiamato *Essays*, Cambridge, Mass., Harvard University Press, 1984, 353-354; e Id., «Tre capitoli su Cesti», in *La scuola romana*, Siena, Ticci, 1953, 28-34; anche Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, 395-405.

[16] Ottonelli, *Della cristiana moderatione,* 512.

[17] Anche se nel pubblico erano rappresentate varie classi sociali, il numero di posti riservati a gondolieri e cortigiane è stato probabilmente esagerato; vedi Bianconi, *Il Seicento*, p. 185. La parte del pubblico di estrazione sociale più bassa potrebbe essere stata irrilevante per la struttura economica del teatro, come sostiene Bianconi, ma ritengo che abbia influenzato il carattere estetico delle opere che vi erano rappresentate.

Il successo economico era un obiettivo primario, e questo poteva essere raggiunto solo attraverso la creazione di opere che attraessero il più ampio pubblico possibile. L'opera a Venezia si distingueva da quella fiorentina o di altre corti in Italia per la natura del suo pubblico e della sua base socioeconomica. L'approvazione del pubblico non era importante solo per i finanziatori, ma si ripercuoteva anche su compositori, librettisti e scenografi. Questi ultimi erano professionisti indipendenti, spesso coinvolti loro stessi economicamente ed artisticamente nelle proprie produzioni teatrali. L'obiettivo era quello del profitto. Il successo di un'opera dipendeva dalla sua capacità di attrarre un pubblico ampio ed eterogeneo; doveva rimanere in calendario un'intera stagione, durante la quale il teatro si sarebbe dovuto riempire sera dopo sera.

Nonostante fossero iniziative private, i teatri d'opera erano regolati dal governo al pari di ogni altra istituzione veneziana. Una impresa così pubblica come il teatro, che attraeva orde sia di forestieri sia di veneziani, richiedeva un controllo responsabile. La regolamentazione coinvolgeva varie magistrature, tra cui i Provveditori del comune ed il Consiglio dei Dieci; l'obiettivo era quello di assicurare la serenità del pubblico e dell'intero stato. Gli edifici teatrali erano regolarmente ispezionati per verificarne la sicurezza e dovevano ottenere un'autorizzazione ogni stagione prima addirittura di poter pubblicizzare il calendario. L'orario di apertura e chiusura, e persino il prezzo dei libretti venduti all'entrata, erano stabiliti con un decreto del governo[18].

2. *Monteverdi dietro le quinte.*

L'esperimento veneziano di Ferrari e Manelli prese subito piede. Il loro ritorno la stagione successiva con una nuova produzione affermò la ricorrenza stagionale dell'opera a Venezia. Ma Ferrari e Manelli non erano i primi compositori d'opera a raggiungere Venezia, anche se possono essere stati i primi a portare l'opera sul palcoscenico veneziano. Claudio Monteverdi, senza dubbio il più celebrato compositore d'opera del suo tempo, viveva a Venezia dal 1613, quando assunse l'incarico di maestro di cappella alla basilica di San Marco (fig. 1). Monteverdi era l'autore di numerosi intrattenimenti teatrali oltre che delle due famose opere mantovane *Orfeo* e *Arianna* del 1607-1608. Più tardi la sua favola pastorale *Proserpina rapita* fu rappresentata a Venezia, nel Palazzo Mocenigo, nel 1630. Tuttavia il compositore, ormai settantenne, rimase lontano dal nuovo fermento operistico. Forse sarebbe potuto apparire inappropriato per il maestro di cappella mostrare interesse

[18] Vedi Cristoforo Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Venezia, Pezzana, 1681, pp. 405-407.

per il teatro pubblico[19], e forse anche la sua avanzata età lo aveva scoraggiato dall'intraprendere un progetto su larga scala come l'opera. Qualunque fossero le cause, il suo silenzio è sorprendente non solo ai nostri occhi. Fu notato anche da diversi suoi contemporanei. Uno di loro, probabilmente nel tardo 1637 o 1638, scrisse fiducioso che Monteverdi avrebbe potuto sorprendere tutti e dopotutto comporre un'opera per Venezia: «Dio voglia non se avanzi anco sopra delle scene dove tutti li altri sono per capitare una di queste sere con una Comica, et musicale rappresentatione», la cui risposta riconoscente fu: «Se non vi sarà in atto vi potrà essere in potenza perche haverà consigliato forte il tutto»[20]. La partecipazione di Monteverdi era evidentemente attesa; e se ne sentiva la mancanza. Nel 1640 il librettista Giacomo Badoaro dichiarò di aver scritto il testo de *Il ritorno d'Ulisse* con l'esplicito obiettivo di incoraggiare il suo amico Monteverdi ad entrare nel mondo dell'opera:

> L'Auttore Al molt'Ill^re^ et molto Reverendo Sig^r^. Claudio Monte Verde Gran Maestro di Musica: Non per farmi concorrente di quelli ingegni, che ne gli anni adesso hanno publicato le loro compositioni ne Veneti Teatri, mà per eccitare la virtù di V.S. a far conoscer a questa Città che nel calore degl'affetti vi è gran differenza da un sol vero à un sol dipinto. Mi diedi da principio a compore il ritorno d'Ulisse in Patria[21].

Solo nel 1640, dopo aver osservato le attività operistiche di musicisti più giovani per tre stagioni, Monteverdi fece finalmente la sua mossa, anche se apparentemente ancora riluttante. Prima riprese una sua vecchia opera, *Arianna*, che evidentemente gli richiedeva poco tempo ed energie. Poi ne produsse una nuova, *Il ritorno d'Ulisse in Patria*, che ovviamente esigeva entrambe le cose – sia tempo che impegno[22].

[19] La stessa considerazione potrebbe aver trattenuto il suo collega a San Marco, Giovanni Battista Rovetta, dal prender parte al fenomeno operistico. Per la riluttanza di Monteverdi vedi Nino Pirrotta, *Early Venetian Libretti at Los Angeles*, in *Essays*, pp. 321-322.

[20] «Satire, et altre raccolte per l'Academia de gl'Unisoni in casa di Giulio Strozzi», I-Vnm, It. X, 115 [7193], satira quinta, f. 61; citato in Ellen Rosand, *Barbara Strozzi, "virtuosissima cantatrice": The Composer's Voice*, JAMS, XXXI (1978), p. 251 n. 34.

[21] [Giacolo Badoaro], *Il ritorno d'Ulisse in patria* (MS libretto [1640]) Appendix I.7a.

[22] A Venezia furono stampati due libretti di *Arianna*, uno nel 1639 e l'altro nel 1640. Il primo, *L'Arianna: Tragedia del Signor Ottavio Rinuccini… rappresentata in musica*, Venezia, Salvadori, 1639, apparve senza il nome del compositore – e probabilmente, quindi, senza il suo permesso. Non aveva legami con alcuna produzione veneziana, ma ristampava semplicemente il testo originale del 1608. Il libretto del 1640, invece, *L'Arianna del Sig. Ottavio Rinuccini, posta in musica dal Sig. Claudio Monteverdi, rappresentata in Venetia l'anno 1640*, Venezia, Bariletti, 1640, era legato ad una rappresentazione di quello stesso anno. Monteverdi aveva già espresso il desiderio di modificare *Arianna* per un'esecuzione a Mantova nel 1620, che apparentemente non avvenne mai (vedi lettere del 17, 21, e 28 marzo 1620

1. Giovanni Battista Marinoni, *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde* (Venezia, 1644), frontespizio (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

Anche se *Arianna* era una delle composizioni preferite di Monteverdi[23], riprodurla a Venezia trent'anni dopo la sua creazione sembrò un'impresa improbabile, persino impossibile. Le condizioni per la produzione operistica, nonché l'estetica dell'opera e lo stile proprio di Monteverdi, erano cambiate radicalmente. Certamente furono apportate alcune modifiche all'opera, probabilmente per adattarla alla nuova realtà veneziana. Fra queste vi fu l'eliminazione di molti cori e la modifica di alcuni passaggi che facevano riferimento alla messa in scena originale di Mantova, e fu eliminata la denotazione «tragedia» dal frontespizio[24].

Nonostante questi adattamenti, l'opera rimaneva molto diversa nel tono, nella struttura e nel contenuto da quelle rappresentate a Venezia in quel periodo. È probabile che la reputazione di Monteverdi fosse più che sufficiente a compensare le inevitabili incongruenze stilistiche[25]. La dedica del libretto ad un certo Bartolo Stacio, firmato dallo stampatore, da il senso dell'alta stima di cui godeva:

> Hora dunque che l'Arianna, Componimento, che frà Drammatici hà riportati i primi vanti dà Theatri Italiani, ritorna à veder le Scene in Venetia, per opra del Signor Claudio Monte Verdi, celebratissimo Apollo del secolo, e prima Intelligenza del Cielo armonico, prendo occasione di non tenerle i miei più lungamente celati; ma con offerirla al Nome di V.S. di manifestargli al Mondo per mezzo della sua nuova ristampa[26].

E questo rafforza il sonetto spesso citato di Benedetto Ferrari in omaggio al vecchio maestro, definito «l'Oracolo della musica»[27].

in *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche, e prefazioni*, a cura di Domenico de' Paoli, Roma, Rusconi, 1973).

[23] Vedi Gary Tomlinson, *Madrigal, Monody, and Monteverdi's "via naturale alla immitatione"*, JAMS, XXXIV (1981), pp. 86-96.

[24] I cori sono virgolettati, indicandone l'eliminazione dalla performance. Il prologo, originariamente indirizzato a Carlo Emmanuele di Savoia, fu rivisto e indirizzato al Doge di Venezia. Vedi Nino Pirrotta, *Early Venetian Libretti*, in *Essays*, pp. 320-321. Le differenze fra i due libretti sono menzionate brevemente in Domenico de' Paoli, *Claudio Monteverdi*, Milano, 1979, pp. 455-456.

[25] Nonostante la sua anacronistica riapparizione, Pirrotta ritiene che *Arianna* abbia incoraggiato l'uso di temi classici nelle opere veneziane («Monteverdi and the Problems of Opera», *Essays*, p. 251).

[26] Ottaviano Rinuccini, *Arianna*, Venezia, Bariletti, 1640, dedica dello stampatore, pp. 5-6.

[27] Id., *Sonetto del Signor Benedetto Ferrari dalla Tiorba al Sig. Claudio Monteverdi Oracolo della Musica*: «Questo bel Monte sempre verde, e molle Orna dell'ampia terra ogni confine; Non di pompe selvagge onusto il crine, Ma di glorie canore al Cielo estolle. É di lui men

Arianna era un monumento alla passata gloria di Monteverdi; *Il ritorno d'Ulisse in patria* riaffermò senza ombra di dubbio la sua autorevolezza anche nel presente. La riluttanza del compositore scomparve dopo il successo del suo nuovo lavoro – eseguito ben dieci volte a Venezia e prodotto anche a Bologna – [28] in quanto compose altre due opere prima di morire nel 1643. *Le nozze d'Enea e Lavinia* fu eseguita nella stagione 1640-41 e *L'incoronazione di Poppea* in quella del 1642-43[29]. Tre nuove opere in quattro anni: un momento straordinario di creatività per un compositore di 75 anni la cui carriera operistica sembrava da molto tempo conclusa.

Le radicali differenze fra le ultime opere e la sua prima, *Orfeo*, sono state notate da ogni studioso della materia[30]. L'evoluzione stilistica di Monteverdi dovrebbe essere sufficiente a rendere conto delle differenze fra queste composizioni. Tuttavia, anche se *Orfeo* e *Poppea* esemplificano i due importanti momenti nell'evoluzione stilistica, queste due opere servono ad illustrare chiaramente le differenze fra l'opera di corte e quella pubblica. Queste differenze emergono dalla comparazione delle fonti che sono sopravvissute.

3. Orfeo *e* Poppea.

La partitura di *Orfeo*, come quelle di altre opere precedenti a Firenze e gran parte di quelle che seguirono a Roma, fu pubblicata, ma soltanto due

famoso Ischia che bolle, E fiamme scaglia dale nevi alpine; Meraviglie gentili, e peregrine! Vile appò lui è de le muse il colle. Non per altro esce il Sol dall'orizonte, Che per furar à le sue cime belle Raggi da farsi un diadema al fronte; S'avvien che Aegra i figli rinovelle, Colla sola armonia di questo Monte Foran possenti ad'espugnar le stelle» (pp. 8-9).

[28] Pirrotta (*Monteverdi and the Problems of Opera*, in *Essays*, p. 251) afferma che la rappresentazione bolognese de *Il ritorno d'Ulisse* era in realtà la prima esecuzione, un'altra indicazione della iniziale riluttanza di Monteverdi a partecipare alla vita operistica veneziana; ma questa tesi è stata messa in discussione in maniera convincente da Wolfgang Osthoff (*Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis "Ritorno di Ulisse" im Jahre 1640*, in *Mitteilungen der Kommission far Musikforschung*, Vienna, 1958, pp. 155-160. La fonte su cui Osthoff basa la sua datazione della rappresentazione bolognese, *Le glorie della musica celebrate dalla sorella poesia, rappresentandosi in Bologna la Delia, e l'Ulisse nel teatro de gl'Illustriss. Guastavillani*, Bologna, Ferroni, 1640, identifica alcuni dei cantanti: Madalena Manelli interpretò il ruolo di Minerva (e quello di Venere in *Delia*), mentre Giulia Paolelli era Penelope (e Delia). Sulla datazione di *Ritorno*, vedi cap. III, nota 36.

[29] Il titolo *Le nozze d'Enea in Lavinia* è riportato sull'unico documento stampato per l'esecuzione dell'opera, l'*Argomento e scenario* (1640); ho adottato la forma più convenzionale del titolo da alcuni libretti manoscritti.

[30] Quelle differenze hanno spinto Nino Pirrotta a proporre, per un saggio che tentava di descriverle e spiegarle, l'ingegnoso titolo *Opera from Monteverdi to Monteverdi* (*Monteverdi and the Problems of Opera*, in *Essays*, p. 248).

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA UDINE

anni dopo la sua esecuzione[31]. Dedicata dal compositore al mecenate della produzione mantovana, la pubblicazione era commemorativa, il suo scopo quello di preservare l'evento per la posterità.

La favola d'Orfeo, che già nell'Academia de gl'Invaghiti sotto gl'auspitij di V.A. fu sopra angusta Scena musicalmente rappresentata, dovendo hora comparire nel gran Teatro dell'universo a far mostra di se a tutti gl'huomini, non è ragione che si lasci vedere con altro nome signata, che con quello dell'Altezza V. glorioso, & felice, A lei dunque humilmente la consacro, affinch'ella che a guisa di benigna stella le fu propitia nel suo nascimento, con i Serenissimi raggi della gratia sua, si degni di favorir il progresso della sua vita (*Orfeo*, Prefazione del compositore).

Infatti, l'edizione, che usa il passato remoto, fa un resoconto dettagliato della performance originale, particolarmente per ciò che riguarda l'orchestrazione, non interamente riportata nella partitura. Per esempio, un canto all'inizio del primo atto «fu concertato al suono de tutti gli stromenti» e un balletto che segue poco dopo «fu cantato al suono di cinque Viole da braccio»[32]. Ci sono anche occasionali richiami all'allestimento scenico, come questo all'inizio del secondo atto: «Questo ritornello fu sonato di dentro da un Clavicembano [*sic*], duoi Chitaroni, & duoi Violini piccioli alla Francese»[33]. E all'inizio del quinto atto: «Duoi Organi di legno, & duoi Chitaroni concertorno questo Canto sonando l'uno nel angolo sinistro de la Sena, l'altro nel destro»[34]. Ma molte indicazioni sono fornite al presente, il che suggerisce che lo scopo della stampa fosse più ampio: doveva servire non solo come documento storico, ma anche pratico, una sorta di partitura di massima per produzioni future[35]. Infatti, la partitura offre varie scelte, come

[31] *L'Orfeo: Favola in Musica da Claudio Monteverdi Rappresentata in Mantova l'Anno 1607. & novamente data in luce. Al Serenissimo Signor D. Francesco Gonzaga, Principe di Mantova, e di Monferrato,... In Venetia appresso Ricciardo Amadino. MDCIX* (facsimile pubblicato da Adolf Sandberger, Augsburg, Benno Filzer, 1927; da qui in avanti citato come *Orfeo*). In maniera atipica, la partitura fu ristampata nel 1615 (facsimile pubblicato da Denis Stevens, Westmead, Farnsborough, Hants, England, Gregg International Publishers, 1972).

[32] *Orfeo*, pp. 8, 10.

[33] *Orfeo*, p. 27.

[34] *Orfeo*, p. 89.

[35] In ogni caso, non abbiamo fonti affidabili su rappresentazioni successive di *Orfeo*; vedi Iain Fenlon, *The Mantuan "Orfeo"*, in *Claudio Monteverdi: Orfeo*, a cura di John Whenham, Cambridge, Cambridge University Press, 1986, p. 18. Riprendere partiture che erano state già pubblicate era inusuale, ma *Euridice* di Peri e Rinuccini (1600) era stata apparentemente eseguita a Bologna nel 1616; *Galatea* di Loretto Vittori, pubblicata nel 1639, fu usata nuovamente per una rappresentazione nel 1644 (vedi Bianconi, *Il Seicento*, p. 171); *La catena d'Adone* di Domenico Mazzocchi (1626) fu eseguita a Bologna nel 1648 e a Piacenza nel

quella della toccata introduttiva «che si suona avanti il levar da la tela tre volte con tutti li stromenti, & si fa un tuono piu alto volendo sonar le trombe con le sordine»[36]. Forse la cosa che colpisce di più, la scelta più insolita, è nella scena centrale di Orfeo, «Possente spirto», in cui si indica al cantante di eseguire solo una delle due melodie, la prima senza abbellimenti, la seconda una versione elaborata della prima: «Orfeo al suono del Organo di legno, & un Chitarone, canta una sola de le due parti» (fig. 2)[37].

Anche il libretto di *Orfeo* fu stampato, due anni addietro, presumibilmente prima della rappresentazione iniziale. Rispecchia da vicino la partitura stampata, con una sola importante eccezione nel finale: nella partitura il mito originale è cambiato per dare all'opera un lieto fine[38]. Anche se pubblicato dallo stampatore ducale, fra gli scopi principali del libretto non c'era quello commemorativo. Tanto è vero che non fa menzione del compositore o – e questo è ancora più insolito – del poeta. Fu impiegato dal pubblico come supporto per seguire la rappresentazione[39].

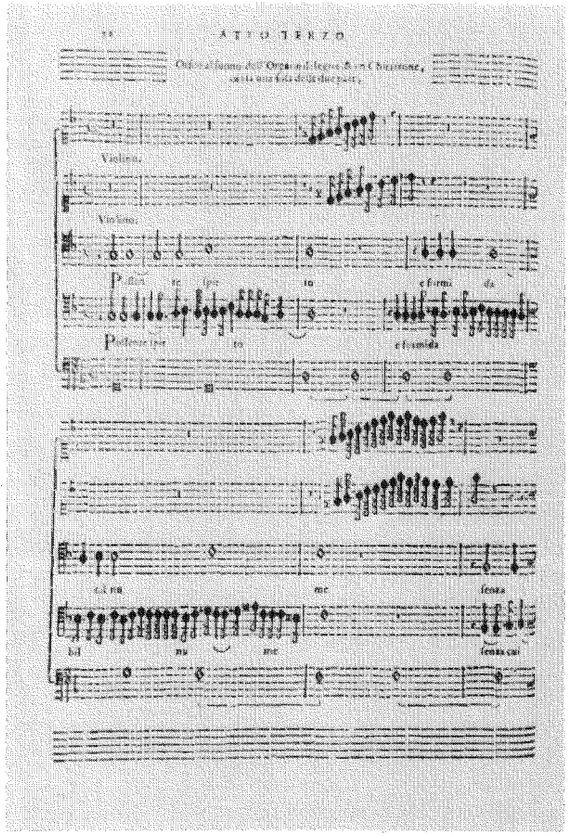
1650 (vedi Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, 426 n. 194, 433 n. 219); e *Sant'Alessio* di Stefano Landi (1632) fu ripresa a Reggio Emilia nel 1645.

[36] Sul trasporto della toccata, vedi Wolfgang Osthoff, *Trombe sordine*, «AMw», XIII (1956), pp. 77-95.

[37] *Orfeo*, 52. Una pubblicazione contemporanea di Bartolomeo Barberini, *Secondo libreto delli motetti*, Venezia, Vincenti, 1614), che offre due versioni dello stesso pezzo, potrebbe chiarire la situazione. Come spiega Barberini nella sua prefazione ai lettori, la prima versione, senza abbellimenti, è per quei cantanti a cui manca «dispositione di passeggiare», ovvero quelli incapaci di eseguire gli abbellimenti, e per quelli con «disposizione» che già conoscono le regole per abbellire e possono farlo da soli; la seconda versione, abbellita, è per quei cantanti che non sanno abbellire ma sono capaci tecnicamente di eseguire gli abbellimenti già annotati. Pirrotta (*Li due Orfei*, pp. 317-318), suggerisce che la versione non abbellita doveva essere cantata così come era scritta. Ma è improbabile che un cantante ingaggiato per il ruolo principale dell'opera non avesse «dispositione di passeggiare». La spiegazione più ragionevole, suggeritami da Lorenzo Bianconi, combina la funzione di documentare il passato (il modo in cui Francesco Rasi, il primo Orfeo, cantò il brano nel 1607) con le preoccupazioni per il futuro (questa è la melodia di base, abbellitela come volete).

[38] Vi è un'ampia letteratura su questa modifica. Pirrotta è stato il primo a suggerire che l'apoteosi conservata nella partitura era parte del finale originale, poi modificato perché il luogo della performance era troppo piccolo (*Theater, Sets, and Music in Monteverdi's Operas*, in *Essays*, 258-259, and *Monteverdi's Poetic Choices*, in *Essays*, p. 291 n. 44), e successivamente ripristinato per una seconda rappresentazione. Fenlon (*Mantuan "Orfeo"*, p. 16), anche se d'accordo con Pirrotta sulla prima rappresentazione, ritiene invece che il finale bacchico fosse quello originale.

[39] Vedi *Orfeo*, a cura di Whenham, Appendix I, lettera 9: «The play has been printed so that everyone in the audience can have a copy to follow while the performance is in progress».



2. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo, favola in musica* (Venezia, 1615), p. 52.

Contrariamente alla partitura di *Orfeo*, quella di *Poppea* non fu mai stampata. Sopravvive grazie a due copie manoscritte, nessuna delle quali può essere collegata con la sua prima rappresentazione. La documentazione del primo allestimento è infatti scarsa, e si basa solo sullo scenario – un riassunto scena per scena dell'azione, stampato non per commemorare ma, ancora una volta, per aiutare il pubblico in teatro a seguire l'azione[40]. Lo scenario non menziona né il compositore, né il poeta. Infatti, non vi sono documenti scritti che ascri-

[40] *Scenario dell'opera reggia intitolata La Coronatione di Poppea. Che si rappresenta in Musica net Theatro dell'Illustr. Sig. Giovanni Grimani, In Venetia, 1643, presso Gio: Pietro Pinelli*; lo scenario è disponibile in edizione moderna in Claudio Gallico, *Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1979, 92- 96. Per una discussione sugli scenari, vedi il capitolo 2; anche Ellen Rosand, *The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey*, in *In cantu et in sermone: For*

vono a Monteverdi la paternità della musica. Due libretti furono eventualmente stampati, ma solo nel 1651 e nel 1656. Quest'ultimo, pubblicato insieme agli altri libretti dello stesso poeta, Gian Francesco Busenello, menziona la data originale della performance sul frontespizio ma non include il nome del compositore[41]. E nel libretto del 1651, pubblicato in occasione di un revival napoletano, non vi è menzione né del compositore e del poeta, né della data originale[42].

Le due partiture manoscritte di *Poppea* possono essere meglio capite quali partiture per l'esecuzione[43]. Annotano gli espedienti adottati per una o più esecuzioni dopo la prima (figg. 3a e 3b). Trasporto, tagli, arrangiamenti, non tutti pienamente elaborati o confacenti l'uno con l'altro, sono indicati in vari strati in entrambi i manoscritti. Conservate, sembrerebbe, grazie al caso, queste partiture devono la loro sopravvivenza al fatto che l'opera fu nuovamente eseguita; entrambe sono probabilmente legate al revival che ebbe luogo a Napoli nel 1651[44]. Evidentemente, nonostante l'enorme reputazione di Monteverdi, non vi era interesse a preservare le musiche della prima performance di *Poppea*[45]. Quella musica di per sé non aveva alcun valore pratico eccetto quale fondamento per rappresentazioni future. La differenza fra le partiture e le altre fonti conferma le diverse produzioni, e i tipi di modifiche in ciascun documento indicano il grado di libertà con cui si trattava l'opera

Nino Pirrotta on His 80th Birthday, a cura di Fabrizio della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, 335-346.

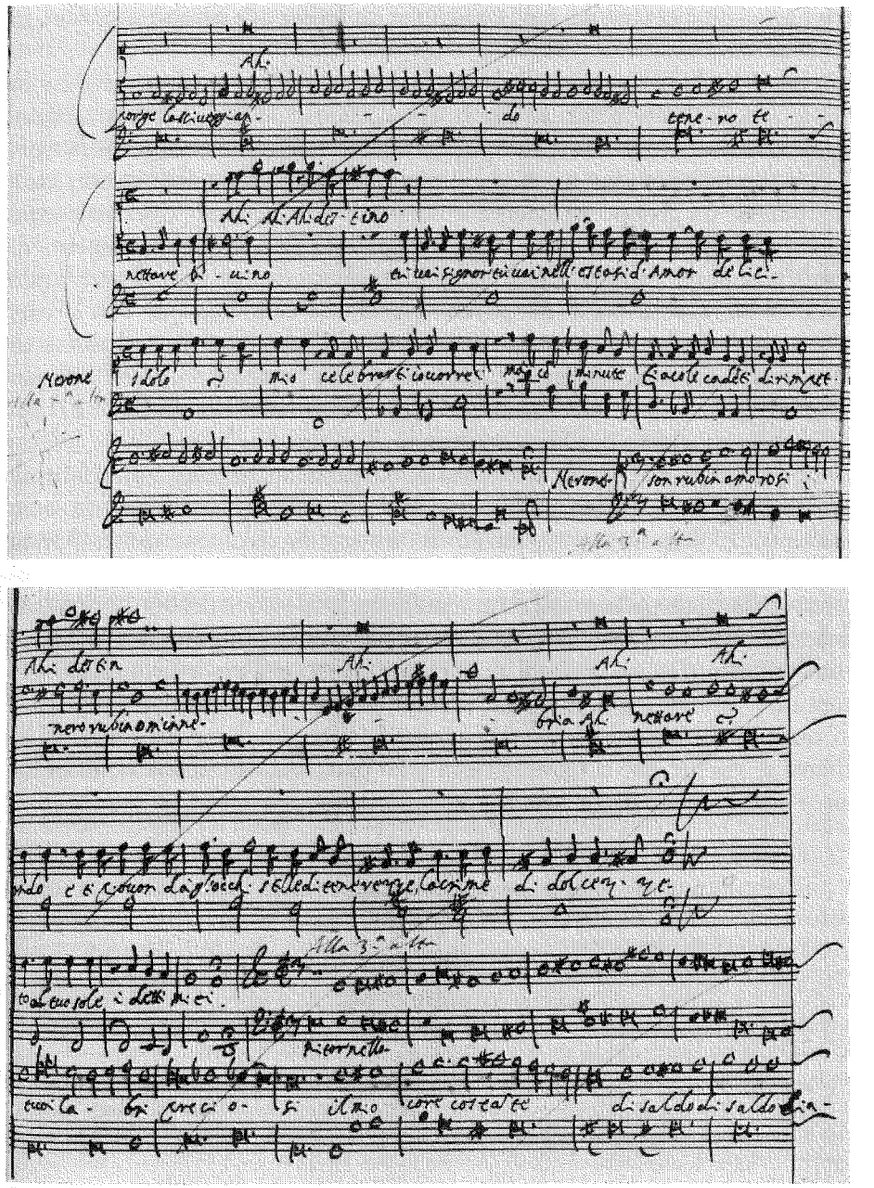
[41] Vedi *Delle hore ociose di Gio: Francesco Busenello. Parte prima. All'Eminentissimo Prencipe Il Sig. Cardinal Ottoboni*, Venezia, Giuliani, 1656.

[42] *Il Nerone overo L'incoronatione di Poppea, Drama musicale dedicato all'Illustriss. & Eccellentiss. Sig. D. Inigo De Guevara, et Tassis*, Napoli, Molli, 1651.

[43] I-Vnm, It. IV, 439 (9963), facsimile edito da Giacomo Benvenuti, Milano, Bocca, 1938, e ristampato da Forni (Bologna, n.d.); e I-Nc, Rari 6.4. 1.

[44] Wolfgang Osthoff è autore di due articoli fondamentali sulle fonti di *Poppea*: *Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis "Incoronazione di Poppea"*, AcM XXVI (1954), pp. 88-113, e *Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis "Incoronazione di Poppea"*, Mf, XI (1958), pp. 129-138. In tempi più recenti, l'origine e la provenienza di queste partiture sono state discusse e rivalutate approfonditamente da Alessandra Chiarelli, *"L'incoronazione di Poppea" o "Il Nerone": Problemi di filologia testuale*, RIM, IX (1974), pp. 117-151; vedi anche Peter Jeffery, *The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, Princeton University, 1980. La discussione più recente delle fonti è quella di Alan Curtis (*La "Poppea impasticciata", or Who Wrote the Music to "L'incoronazione [1643]"*, JAMS, XLII [1989], pp. 22-54); e la prefazione a Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, a cura di Alan Curtis, London, Novello, 1989, suggerisce la possibilità che parte delle musiche sopravvissute siano di uno o più compositori più giovani.

[45] Busenello voleva chiaramente immortalare la sua composizione originale dandola alla stampa nella sua raccolta del 1656.



3.a,b. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, I-Vnm, It. IV, 439 (=9963), fols. 65v-66 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

originale – trasportata qui, tagliata là – per far fronte alle diverse situazioni in cui si operava.

Una delle differenze principali fra le partiture di queste due opere è solo in parte riconducibile alle diverse funzioni che riguardano l'orchestrazione. La partitura di *Orfeo* non solo è più dettagliata per quanto concerne la strumentazione (elenca gli strumenti all'inizio, anche se in maniera incompleta), ma richiede un gruppo strumentale molto più vario e ampio, essenzialmente l'orchestra rinascimentale che veniva impiegata per gli intrattenimenti di corte; ed è impiegata da sola in un gran numero di movimenti puramente strumentali, specialmente danze, come anche in combinazione con le voci e con particolari funzioni espressive. I ritornelli fra le strofe successive di «Possente spirto», ad esempio, includono prima i violini, poi i cornetti, poi l'arpa doppia, e da ultimo nuovamente i violini, una varietà che risalta l'efficacia della preghiera di Orfeo nel commuovere gli ascoltatori[46].

La partitura di *Poppea*, al contrario, contiene un numero notevolmente inferiore di movimenti strumentali, e la voce è sempre accompagnata solo dal basso. Inoltre, non vi è alcuna indicazione sulla strumentazione. Questa assenza non è riconducibile ad un semplice espediente. Riflette una differenza sostanziale nella prassi strumentale fra la Mantova del 1607 e Venezia del 1642. L'elemento principale della tipica orchestra da opera veneziana, come riferito da una serie di documenti sparsi, era un largo gruppo del continuo (diversi clavicembali e diverse tiorbe), evidentemente impiegato in varie combinazioni per accompagnare la voce. Le due parti superiori in chiave di violino che si trovano nella gran parte dei ritornelli e delle sinfonie, erano eseguite da due violini[47].

[46] Sulla tipica orchestra da intermedio, vedi Robert Lamar Weaver, *Sixteenth-Century Instrumentation*, MQ, XLVII (1961), pp. 363-378; Id., *The Orchestra in Early Italian Opera*, JAMS, XVII (1964), pp. 83-89; e Howard M. Brown, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedi*, Roma, American Institute of Musicology, 1973.

[47] Ai due violini si univano talvolta strumenti contralti e tenori, la viola da braccio e la violetta. La testimonianza documentale sulla composizione dell'orchestra veneziana da opera si trova in due raccolte di ricevute di pagamento datate 1658-59 (nel registro contabile per *Antioco*, I-Vas, Scuola grande di San Marco, *busta* 194: non numerata) e 1665 (per il revival di *Ciro, b.* 194, c. 268), ovvero, molto dopo *Poppea*. Comunque è improbabile che l'orchestra sia cambiata prima della fine del XVII secolo, quando furono introdotte le trombe. Per un approfondimento su questi documenti vedi Denis Arnold, *Performing Practice*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, London: Faber and Faber, 1985, pp. 319-333: 329-331; anche Jane Glover, *Cavalli*, London, Batsford, 1978, pp. 106-112; e Edward Tarr e Thomas Walker, *"Bellici carmi, festivo fragor": Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III (1978), pp. 143-203.

I diversi requisiti orchestrali di *Orfeo* e *Poppea* confermano la distinzione tracciata fin qui fra l'opera di corte e quella urbana. Lo sfoggio strumentale di *Orfeo* faceva parte dello spettacolo di corte a Mantova. La banda più modesta di *Poppea* andava incontro alle necessità economiche di un'impresa commerciale: permetteva ai teatri di ospitare una stagione senza dover ingaggiare una grande orchestra stabile; serviva anche a dare maggiore risalto ai cantanti.

Un'opera mantovana del 1607 poteva essere immortalata, celebrata nella stampa quale oggetto raro, perfino unico, un gioiello sulla corona del principe. Ma non era così per un'opera veneziana del 1643. Era semplicemente uno di una serie di eventi simili che sarebbero stati ricordati solo fino a quando non terminava la stagione, poi abbandonate – a meno che non fossero poi riprese in stagioni successive. Mentre dobbiamo la nostra conoscenza della musica dell'*Orfeo* di Monteverdi al desiderio di preservare un momento di celebrazione dinastica, la nostra conoscenza di *Poppea* dipende più da motivi professionalmente pratici, l'appropriazione nel presente di un evento passato. Solo perché *Poppea* fu nuovamente rappresentata, perché le fu data nuova vita sul palcoscenico, conosciamo qualcosa della sua partitura. *Orfeo*, anche se immortalato dalla sua pubblicazione, incarnava una tradizione di intrattenimenti di corte ormai conclusasi. La sopravvivenza stessa di *Poppea*, anche se imperfetta, dimostra la sua continua vitalità, la sua funzione all'interno della tradizione dell'opera pubblica.

4. *I documenti di una storia.*

Come dimostra il caso di *Poppea*, il carattere distintivo e coeso della tradizione operistica veneziana è esemplificato dalla natura dei suoi documenti sopravvissuti. Questi possono dividersi in due categorie generali: i manoscritti e le stampe, categorie che implicano una serie di ulteriori sottodistinzioni, tra musicali e testuali, tra professionali e pubblici. Le partiture manoscritte rappresentano l'aspetto professionale e sono giunte fino a noi in larga parte grazie al caso, solo per il fatto che ad un certo momento sono state riusate. Sono pochissime quelle sopravvissute al tempo. La natura e lo scopo delle partiture e i documenti pubblici stampati, in particolar modo i libretti, erano molto differenti. Oltre alla loro funzione pratica di ausilio al pubblico durante la rappresentazione, i libretti venivano stampati proprio con l'obiettivo di documentare le singole opere. Pubblicati in quantità sufficiente per assicurare la sopravvivenza fino ad oggi di diversi esemplari intatti, essi registrano lo sviluppo cronologico dell'opera veneziana anno dopo anno. La sola accumulazione dei libretti – nove libretti dopo quattro

stagioni, trentacinque dopo dieci anni, e oltre cento entro il 1667 – è una testimonianza della mania operistica nella Venezia nel XVII secolo.

Oltre a soddisfare la propensione al collezionismo di un certo numero di *letterati*, come Apostolo Zeno, le cui raccolte integrali sono giunte fino a noi[48], i libretti erano la fonte principale di un altro tipo di documentazione storica: la cronologia dell'opera. La prima di queste pubblicazioni, non ancora una cronologia vera e propria e non incentrata esclusivamente sui testi e sulle opere veneziane, aveva lo scopo preciso di catalogare la rapida crescita del genere del libretto. La *Drammaturgia* di Leone Allacci, pubblicata a Roma nel 1666, rivela la propria ragion d'essere nella prefazione dell'editore: preservare un prodotto sottostimato e quindi altamente deperibile.

> Avviene per tanto che doppo lette, [le opere dramatiche] si reiettano, e non se ne fa più conto di loro, così per le sciocchezze, che d'ordinario in molte si scorgono, onde vengono a perdersi gli esemplari, & oscurarsi non solo le memorie di chi, con suo grande scomodo, e curioso studio si procurò qualche nome, ma delle patrie, e delle famiglie: come per essere al parere di qualcheduna in non poca parte tolte dalle antiche, e non variarsi l'una dall'altra nella inventione, e nel soggetto, e non intervenendo ritrovi novi, sono perciò venute a tanta noia, che come si sente nell'argomento, che in presa di Città, o sacco si sono smarritti bambini, o fanciulli, fanno conto di haverlo gia lette, e volentieri s'astengono di vederle, conoscendo chiaramente come diceva il Burchiello esser rappezzi di panni vecchi, stiracchiate, e rubacchiate di quà e là, per non haver via ne verso, ne capo, ne coda[49].

Il volume di Allacci, che fu ambiziosamente rieditato nel XVIII secolo, fu poco dopo seguito dalla prima vera cronologia: fu opera del dalmata Cristoforo Ivanovich, egli stesso autore di diversi libretti. «Le memorie teatrali di Venezia», pubblicato a Venezia nel 1681 (seconda edizione, 1688), era un'appendice in *Minerva al tavolino* dello stesso Ivanovich, una collezione

[48] La Biblioteca Marciana a Venezia possiede tre di queste raccolte. La più completa, contenente un gran numero di seconde edizioni, e possibilmente proveniente dalla collezione del bibliografo del Settecento Antonio Groppo, è Dramm. 907-1126, che copre gli anni 1637-1796. Gli altri sono Dramm. 3448-3578 (1637-1750), dalla collezione Zeno; e Dramm. 1127-1418 (1637-1836), dalla collezione Rossi. Un'altra serie praticamente integra è la Collezione Cicogna presso la Casa Goldoni. Ve ne sono altre fuori Venezia, tra cui I-Rig, I-MOe, US-Wc Schatz, e US-LAu. L'elenco più completo di libretti, in cui sono inclusi anche i luoghi delle copie multiple, si trova in Claudio Sartori, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800: Catalogo analitico con 16 indici,* Cuneo, Bertola e Locatelli, c 1990-c.1994.

[49] Leone Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666, prefazione. Anche se visse a Roma, Allacci mantenne rapporti stretti con la vita operistica veneziana. Apparteneva infatti all'Accademia degli Incogniti, accademia che ebbe un ruolo importante nello sviluppo dell'opera veneziana (vedi capitolo II).

di lettere sul tema della guerra contro i turchi[50]. Elencando i drammi rappresentati a Venezia, Ivanovich, come Allacci prima di lui, sperava di poter salvarli dall'oblio: «Dalla lettura de' Drami citati dalle presenti Memorie nel Catalogo, risulterà appresso i Posteri la lode degli Autori, meglio, che non è risultata nel tempo delle Recite per più cause»[51]. Il catalogo di Ivanovich rappresenta l'apice di un lungo saggio sulle origini e la pratica contemporanea dell'opera a Venezia, ricavato in larga parte dalle prefazioni dei libretti stampati. La sua disamina della pratica dell'opera veneziana rimane senza dubbio la più chiara e affidabile che abbiamo; e la sua cronologia è stata alla base di tutte le cronologie seguenti, in particolare quelle degli autori del Settecento Giovanni Carlo Bonlini (1730) e Antonio Groppo (1745)[52].

Queste cronologie, generalmente attendibili per quanto riguarda i titoli, gli autori, i teatri e le date delle rappresentazioni, sono meno affidabili per le informazioni solitamente non incluse nei libretti stampati – in particolar modo, i nomi dei compositori. Infatti, soprattutto durante gli anni precedenti al suo arrivo a Venezia nel 1657, Ivanovich aveva la tendenza ad attri-

[50] Su questa importante pubblicazione, vedi Thomas Walker, *Gli errori di "Minerva al tavolino": Osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20; vedi anche Miloš Velimirović, *Cristoforo Ivanovich from Budva, the First Historian of the Venetian Opera*, «ZVUK» [Yugoslav Music Review], LXXVII-LXXVIII (1967), pp. 135-145.

[51] Ivanovich, *Le memorie teatrali di Venezia*, in *Minerva al tavolino*, p. 425.

[52] Carlo Bonlini, in *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notitia de teatri della cittá di Venezia*, Venezia, Bonarigo, 1730, riconobbe sia il suo debito nei confronti del catalogo di Ivanovich, sia i suoi limiti: «Il primo, anzi l'unico, che fino ad ora abbia dato al Pubblico qualche succinta notizia in tal genere [dei drami], fu il Dott. D. Cristoforo Iwanovich (...) il quale se ben Schiavon di natali, é andato del pari in dottrina, ed eruditione a i più fioriti Ingegni Italiani della sua etá. Questo famoso Auttore sul fine del Primo Tomo della sua *Minerva al Tavolino*, pone un breve Trattato, a cui da il nome di *Memorie Teatrali della Cittá di Venezia*, e quivi dopo aver dato in ristretto qualche contezza de' Teatri noti sino a nostri giorni, va tessendo un Catalogo de' Drami in Musica sino a' suoi giorni parimente in quelli rappresentati, e s'estende nella seconda Edizione delle sue virtuose fatiche sino all'Anno 1687. Ma questo Catalogo in alcuni Drami riesce non poco fallace, ed in altri ancora mancante, cosicché non è giunto a quella perfezione, che sarebbe desiderabile in una tale materia. E per verità fattone un rigoroso rincontro con i Libretti ch'abbiamo in stampa, vi si scorgono circa quaranta sbagli di non poco rilevo, particolarmente nella notizia non ben esatta de' veri Maestri di Musica» (*Prefazione*, pp. 4-5). Antonio Groppo, *Catalogo di tutti i drammi per musica*, Venezia, Groppo, 1745, fece menzione dei tre suoi predecessori, Allacci, Ivanovich, e Bonlini, ma senza criticarli (*Prefazione*, pp. 5-6). Una cronologia più recente, basata in gran parte sulle altre, è quella di Livio Niso Galvani [Giuseppe Salvioli], *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII, 1637-1700*, Milano 1879. Vedi anche la cronologia di Francesco Caffi, «Storia della musica teatrale in Venezia» (MS I-Vnm, It. IV, 747-749 [10462-65]).

buire la paternità della musica in maniera piuttosto casuale (specialmente a Cavalli). Molte sue attribuzioni, riprese da Bonlini e Groppo, non sono state riesaminate, attaccate, o corrette fino a tempi recenti[53].

Un'altra carenza dei tre volumi ancora non sufficientemente esaminata consiste nella errata ed inconsistente interpretazione delle date dei libretti catalogati. Ovvero, gli autori hanno ignorato la questione del *more veneto*, la datazione veneziana. Poiché a Venezia l'anno cominciava tradizionalmente il primo giorno di marzo, il carnevale (e la stagione operistica che lo accompagnava) apparteneva all'anno precedente, visto che generalmente finiva a Febbraio. Pertanto, un libretto datato 1640 *m.v.* in realtà apparteneva al 1641 secondo il nostro sistema di datazione (oppure 1640-41 se stampato prima del 1 gennaio). Ma non tutte le date veneziane sono in *more veneto*. Lo dimostrano alcuni casi in cui la data sul frontespizio non coincide con la data della dedica; il libretto dell'opera *Giasone* di Cavalli, ad esempio, porta la data 1649 sul frontespizio, ma la dedica è datata 30 gennaio 1648. Chiaramente, la data sul frontespizio dovrebbe essere letta secondo il sistema moderno, quella della dedica in *more veneto*; l'opera fu rappresentata durante la stagione 1648-49, e non in quella del 1649-50. Altri casi non sono così chiari e possono essere risolti solamente attraverso una sorta di triangolazione, impiegando testimonianze esterne ai libretti stessi[54].

[53] Sui limiti di Ivanovich, vedi Walker, *Errori*. Le correzioni di Walker hanno portato ad una sostanziale riduzione del numero di opere attribuite a Cavalli, da quarantadue (di cui circa un terzo non sono sopravvissute) ad un numero molto più ragionevole di trentacinque (ne mancano solo cinque); la lista conclusiva è data in Thomas Walker, *Cavalli*, in in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. IV, pp. 24-34.

[54] Questa confusione ha influenzato la datazione di opere importanti quali le ultime di Monteverdi. Secondo Ivanovich, nel 1641 furono rappresentate tre opere di Monteverdi: *Il ritorno d'Ulisse in patria* (S. Cassiano), *Le nozze d'Enea e Lavinia* (SS. Giovanni e Paolo), and *Arianna* (S. Moisé); ed una nel 1643, *L'incoronazione di Poppea*. Bonlini, che tentò di prendere in considerazione il *more veneto* introducendo quella che chiamò la stagione autunnale (per quelle opere che cominciavano prima del 1 gennaio ma continuavano ad essere rappresentate fino al termine del Carnevale), ritoccò la cronologia di Ivanovich, datando *Arianna* nel 1640, *Il ritorno* e *Le nozze* nel 1641, e *Poppea* nell'autunno del 1642. Infatti, la combinazione dei diversi tipi di testimonianze documentarie ci permette di compilare una cronologia più ragionevole, quella indicata a p. 12, che prende in considerazione il tempo necessario per preparare una produzione teatrale. *Arianna* e *Ritorno* furono rappresentate nel 1639-40; *Le nozze* (ed il revival di *Ritorno*) nel 1640-41 (nella prefazione allo scenario de *Le nozze* è scritto che *Ritorno* era stato eseguito l'anno precedente); e *Poppea* nel 1642-43 (lo scenario è del 1643). In questo studio, se non indicato altrimenti, tutte le date sono in stile moderno.

Al contrario dei libretti, che sono quasi completamente sopravvissuti, la porzione di partiture sopravvissute è piccola. In particolare, sono pochissime le partiture che rimangono del primo – e possibilmente il più decisivo – decennio di attività operistica a Venezia. Delle quasi cinquanta opere di una dozzina di compositori rappresentate fra il 1637 ed il 1650, è giunta a noi la musica di sole tredici opere di tre compositori: Monteverdi, Cavalli e Sacrati[55]. Nemmeno una nota sopravvive delle opere di Ferrari o Manelli, due dei più importanti compositori di quel decennio, in larga parte ideatori dello stile musicale che sarà poi associato all'opera veneziana[56].

Attraverso varie circostanze, un certo numero di partiture sono state disseminate in varie biblioteche europee – incluse quelle di Modena, Firenze, Napoli, Oxford, Parigi e Vienna. Molte di queste erano copie delle partiture contenute nel principale archivio di questa musica, la collezione Contarini della Biblioteca Marciana a Venezia[57]. Le 113 partiture d'opera nella Collezione Contarini (il periodo coperto va fino al 1684) devono la loro sopravvivenza agli sforzi di due individui: prima di tutto a Francesco Cavalli (1601-76), il compositore più presente nella collezione. Ormai prossimo alla fine della sua carriera, probabilmente intorno al 1670, Cavalli apparentemente fece ricopiare tutte le sue opere al fine di poterle trasmettere ai posteri[58]. Chiaramente le considerava una proprietà importante, una parte significativa della sua eredità, e ne fece anche particolare menzione nel suo testamento[59].

[55] Sacrati è entrato a far parte di questa élite solo recentemente dopo l'importante scoperta di Lorenzo Bianconi della partitura de *La finta pazza*, che sarà pubblicata a breve in facsimile nella collana «Drammaturgia musicale veneta» di Ricordi.

[56] Naturalmente possiamo farci un'idea del loro stile grazie alle loro composizioni non melodrammatiche, come ha fatto Alessandro Magini nella sua tesi all'Università di Bologna, *Indagini stilistiche intorno L'*incoronazione di Poppea, (1984): in particolare vedi il capitolo 3; vedi anche Id., *Le monodie di Benedetto Ferrari e "L'incoronazione di Poppea": Un rilevamento stilistico comparativo*, RIM, XXI (1987), pp. 266-299; e Curtis, prefazione a *L'incoronazione di Poppea*.

[57] Le uniche due partiture precedenti al 1650 non duplicate nella Collezione Contarini sono *Il ritorno* (A-Wn 18763), che potrebbe essere stato portata a Vienna da Benedetto Ferrari, e *La finta pazza* all'Isola Borromeo; vedi Lorenzo Bianconi, introduzione a Giulio Strozzi e Francesco Sacrati, *La finta pazza*, a cura di Lorenzo Bianconi, Milano, Ricordi, di prossima pubblicazione («Drammaturgia musicale veneta», I).

[58] Le sue ultime partiture furono apparentemente copiate per prime; e poi il copista sembra aver cominciato dall'inizio avanzando fino al 1650. Sulle copie dei manoscritti di Cavalli, vedi Glover, *Cavalli*, pp. 65-72. Questa materia è trattata in maniera esaustiva da Jeffery, *Autograph Manuscripts*, *passim*.

[59] Il testamento di Cavalli distingueva alcuni volumi rilegati in maniera speciale (le belle copie) da altre partiture, lasciate al suo studente Caliari. Il documento è trascritto in Taddeo

Queste belle copie, in aggiunta ad alcuni suoi autografi (che, si presume, sarebbero stati anch'essi ricopiati se fosse vissuto più a lungo), sono poi finiti nella Collezione Contarini.

L'altro collezionista responsabile della conservazione delle partiture è lo stesso Marco Contarini, patrizio e patrono dell'opera, che fece costruire due teatri destinati a rappresentazioni private d'opera nella sua villa a Piazzola, a nord-ovest di Venezia. Dal 1679 fino a poco prima della sua morte nel 1689 – probabilmente fino al 1684 – Contarini raccolse gradualmente e ininterrottamente una collezione di partiture[60]. La gran parte delle partiture nella sua collezione sono datate prima del 1679, l'anno in cui iniziarono le sue produzioni d'opera, e quindi non possono essere collegate alle sue rappresentazioni. Infatti, dovremmo pensare all'intera Collezione Contarini, belle copie e autografi (figg. 4 e 5), come a documenti commemorativi piuttosto che pratici, in quanto riflettono il desiderio di Cavalli e Contarini di preservare un'eredità musicale.

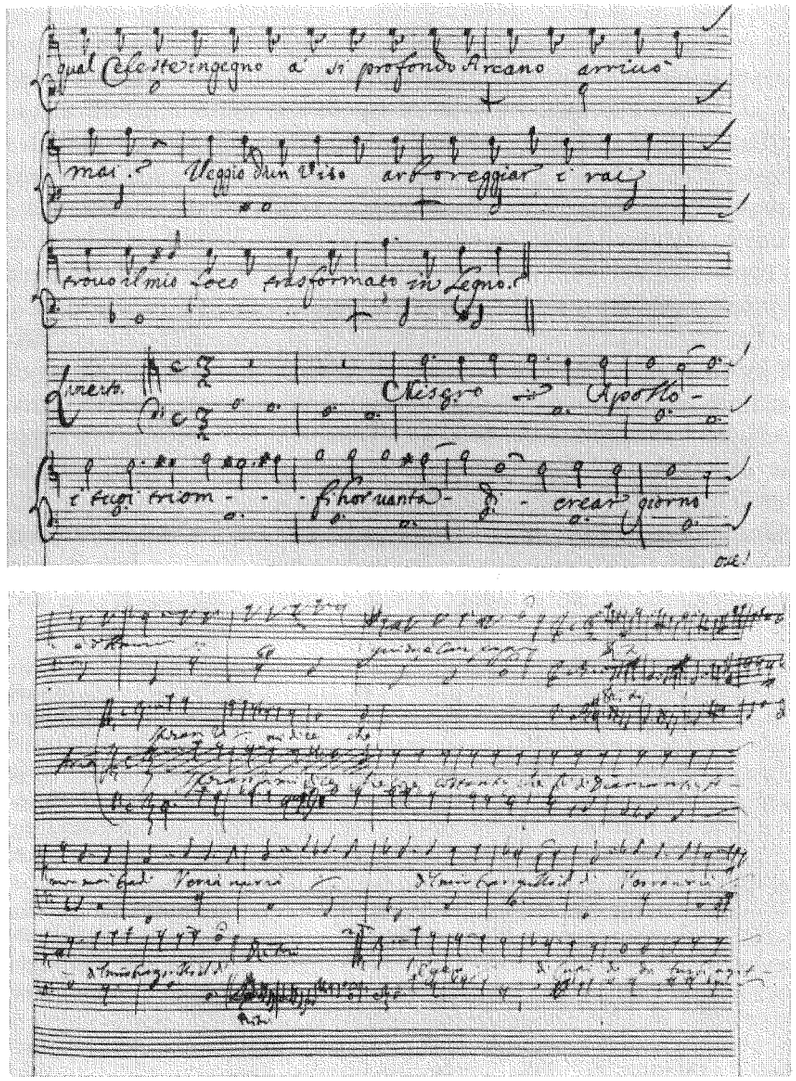
Per quanto incomplete ed imperfette, queste fonti musicali superano di gran lunga quelle che riguardano la componente visiva di queste opere. Per avere un'idea di come realmente queste opere apparissero sul palcoscenico, lo storico deve affidarsi principalmente alle descrizioni nei libretti e alle poche stampe che riproducono le scenografie[61].

Oltre alle fonti primarie – libretti e partiture – altri tipi di documenti che preservano la storia e l'evoluzione dell'opera nella Venezia del XVII

Wiel, *Francesco Cavalli (1602-1676) e la sua musica scenica*, «Nuovo archivio veneto», n.s., XXVIII (1914), pp. 142-150. I dettagli sono riassunti in Glover, *Cavalli*, p. 31, e in Jeffery, *Autograph Manuscripts*, pp. 81-86. La biblioteca di Cavalli doveva ospitare anche la copia di *Poppea* ora nella Collezione Contarini, in quanto vi sono tracce della sua grafia (vedi Jeffery, *Autograph Manuscripts*, p. 114). Il suggerimento di Osthoff secondo cui Cavalli diresse il revival napoletano di *Poppea* (*Neue Beobachtungen*, pp. 137-138) non è stato ancora dimostrato. La presenza della sua grafia e di qualche sua composizione nel manoscritto indica solo che fu coinvolto in qualche modo nella preparazione della versione dell'opera che fu eventualmente rappresentata a Napoli.

[60] Contarini apparentemente aveva assunto un suo copista per alcune di loro, in particolar modo il Copista A (secondo Morelli e Walker, *Migliori plettri*, CXLV).

[61] Le scenografie per le produzioni veneziane di questo periodo erano pubblicate raramente; ma quelle che lo furono, sono frequentemente riprodotte. Vedi ad esempio Per Bjurström, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stockholm 1961; Simon Towneley Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, Oxford, Oxford University Press, 1954, rev. ed. 1968; *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII)*, a cura di Ludovico Zorzi, Maria Teresa Muraro, Gianfranco Prato e Elvi Zorzi, Venezia, La biennale di Venezia 1971; *Illusione e pratica teatrale*, a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro ed Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975; Hèlène Leclerc, *Venise et l'avénement de l'opéra public à l'âge baroque*, Parigi, Armand Colin, 1987.



4. Francesco Cavalli, *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, I-Vnm, It. IV, 404 (= 9928), f. 85v, copia (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

5. Francesco Cavalli, *Oristeo*, I-Vnm, It. IV, 367 (=9891), f. 41, autografo (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

secolo sono custoditi in vari archivi. I più importanti sono due consistenti buste nell'Archivio di Stato di Venezia, conosciute dagli studiosi del periodo con i numeri 188 e 194[62]. Contenenti oltre cento folii ciascuna, erano le carte di Marco Faustini, che ha lavorato come impresario in vari teatri tra il 1651 ed il 1668, collaborando con i compositori, librettisti e cantanti più importanti del periodo. Le sue carte, che coprono anche gli anni precedenti, comprendono una varietà di documenti: dalla corrispondenza con gli agenti, i cantanti ed i compositori (Cesti, Cavalli e Ziani) fino ai contratti e alla contabilità dei teatri. Insieme offrono la base per una storia dettagliata dell'opera durante il periodo in cui operava.

Altre fonti d'archivio notevoli, scoperte più recentemente, includono due buste di documenti di Cavalli nell'Archivio S. Lorenzo[63] ed una nel monastero di Santa Maria dell'Orazion a Malamocco nell'Archivio di Stato[64], ed i documenti del teatro nell'Archivio Vendramin, ora ospitato nella Casa Goldoni[65]. Ancora da scoprire a pieno è un gruppo di documenti ritrovati nell'Archivio di Stato ad Hannover fra la corrispondenza di Johann Friedrich, duca di Brunswick-Lüneburg. Il duca era un importante alleato politico, fornitore d'armi e assiduo frequentatore di Venezia durante questo periodo[66]. Queste carte includono lettere e rapporti degli agenti del duca a

[62] Scuola Grande di S. Marco, *buste* 188 e 194, da qui in avanti chiamate b. 188 and b. 194. Furono menzionate per la prima volta nel 1887 da Bartolomeo Cecchetti, «Carte relative ai teatri di S. Cassiano e dei SS. Giovanni e Paolo», «Archivio veneto», XXXIV (1887), p. 246. Vedi anche Wiel, *Francesco Cavalli*, pp. 135-136 n. 2, e Henry Pruniéres, *Cavalli et l'opera vénitien au XVII siécle*, Parigi, Rieder 1931, pp. 305-306 n. 3. Hermann Kretzschmar, a cui Wiel inviò le sue trascrizioni, vi pubblicò un articolo nel 1907: *Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XIV (1907), pp. 71-81. Furono inventariate, anche se non sempre in maniera corretta, da Remo Giazotto, *La guerra dei palchi*, NRMI, I (1967), pp. 245-286, 465-508; III (1969), pp. 906-933; e citate frequentemente in Bruno Brunelli, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», III (1941), pp. 311-341; Remo Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti: Ventidue lettere ritrovate nell'Archivio di Stato di Venezia*, NRMI, III (1969), pp. 496-512; e Carl Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera: The "Tito" Commission (1665-66)*, JAMS, XXXI (1978), pp. 442-466.

[63] I-Vas, Archivio S. Lorenzo, *buste* 23 e 24. Queste sono discusse in Glover, *Cavalli*, capitolo I, e altrove.

[64] *Busta* 3; precedentemente parte dell'archivio S. Lorenzo. Questi documenti contengono informazioni importanti su Cavalli a S. Cassiano; vedi Giovanni Morelli e Thomas Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120.

[65] I-Vcg, Archivio Vendramin 42 F 1-16.

[66] Niedersächsisches Haupt-Staatsarchiv Hannover, Aktes-Korrespondenzen italienischer Kardinäle und anderer Personen, besonders Italiener an Herzog Johann Friedrich, Cal. Br. vols. 1-6 (624-629). Sull'importanza dei duchi di Brunswick-Lüneburg nella vita

Venezia, tra cui il compositore Sartorio ed i librettisti Pietro Dolfin e Nicolò Beregan, che avevano il compito di reclutare musicisti per la sua corte. Una fonte particolarmente ricca di pettegolezzi operistici sono le lettere del segretario del duca a Venezia, Francesco Maria Massi[67].

I visitatori a Venezia, parte importante del pubblico che assisteva all'opera, commentavano occasionalmente le scene delle opere nelle loro lettere o nei loro diari. Per pochi che siano, questi commenti fanno luce sulla funzione dell'opera nella vita della città[68]. Un po' più formali sono gli avvisi settimanali che riportano le notizie da varie città e che circolavano per l'Italia e all'estero, in forma manoscritta ed eventualmente stampata, dalla fine del XVI secolo. Diverse serie di avvisi manoscritti del tardo Seicento sono stati preservati, ed in essi vi sono informazioni sull'opera fra le dettagliate descrizioni sugli eventi quotidiani a Venezia[69]. Un certo numero di edizioni del giornale parigino *Le Mercure galant*, dello stesso periodo, contengono lunghi resoconti sull'opera a Venezia[70].

Tutte queste fonti, prese insieme, ci permettono di ricostruire la storia dell'opera a Venezia. La più fondamentale fra queste, comunque, rimangono i libretti stampati. Fornendo regolarmente date e nomi – finanziatori, teatri,

politica – e operistica – veneziana, vedi Bianconi e Walker, *Production*, pp. 269-270; vedi anche Craig Monson, *"Giulio Cesare in Egitto" from Sartorio (1677) to Handel (1724)*, ML, LXVI (1985), pp. 313-337.

[67] Vi è una simile corrispondenza con altri principi stranieri interessati all'opera veneziana, ad esempio quella del duca di Modena e Mattias de' Medici (materiale d'archivio in I-MOs Particolari e I-Fas); anche I-Rvat (Archivio Chigi), I-Vmc (corrispondenza di Polo Michiel), I-R (Archivio Colonna).

[68] Fra questi figura John Evelyn (citato a p. 1), Sir Philip Skippon (*Journey through the Low Countries, Germany, Italy, and France* [Londra, 1682; ristampa nel 1752], pp. 520-521); e Francesco de' Pannocchieschi; vedi Molmenti, *Venezia alla metá del sec. XVII*, pp. 313, 317. Vedi anche Alexandre-Toussaint de Limojon, Sier de Saint-Disdier, *La Ville et la République de Venise*, Parigi, Barbin, 1680).

[69] Alcune serie sono preservate a Venezia nella Biblioteca Marciana e nell'Archivio di Stato. Per un riassunto di queste fonti, vedi Eleanor Selfridge-Field, *Pallade veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venezia 1985, capitoli 1 e 2.

[70] Scritti in forma anonima da Chassebras de Cremailles durante il decennio 1680, furono raccolti e ripubblicati da Pierre d'Ortigue de Vaumorière in *Lettres sur toutes sortes de sujets*, Parigi, J. Guignard, 1690. Queste descrizioni sono citate ampiamente in Harris Sheridan Saunders, Jr., *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714), The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, tesi di dottorato, Harvard University, 1985, capitolo 1. Le fonti più antiche sopravvissute su questo tipo di reportage sull'opera a Venezia risalgono ai primi anni del 1660; sono apparse in *Il Rimino*, un bollettino pubblicato a Rimini con gli avvisi da varie città. Vedi Nevio Matteini, *Il «Rimino», una delle prime «gazette» d'Italia: Saggio storico sui primordi della stampa*, Bologna, Cappelli, 1967.

librettisti, qualche volta compositori, cantanti e scenografi – oltre ai testi che venivano cantati, i libretti sono alla base di questa storia. Ma offrono molto di più. Le loro prefazioni e dediche sono ricche di informazioni. La loro forma e contenuto cambiano con l'evolversi del genere. Letti attentamente (sulle e fra le righe) e considerati nella loro interezza – il loro effettivo contenuto poetico (forma, soggetto e organizzazione) fino all'impostazione dei loro frontespizi, dalle prefazioni degli autori e degli editori fino alle *dramatis personae* e le aggiunte dell'ultimo minuto – essi offrono un registro puntuale dell'opera pubblica nel suo periodo più importante di sviluppo, proprio mentre si stava formando. Solo confrontando i fatti e leggendo i commenti contenuti nei libretti è possibile comprendere il significato storico di tutte le altre fonti, incluse quelle musicali.

II

IL DRAMMA PER MUSICA: LA QUESTIONE DEL GENERE

«Dramma per musica»: è questa la denominazione con cui nel XVII secolo ci si riferiva ai libretti d'opera. Il sottotitolo col quale di solito erano pubblicati, «dramma per musica», esprime in maniera molto efficace, persino eloquente, la natura ambigua del genere del libretto. Di per sé questi piccoli libriccini erano solo ombre, testi che avevano bisogno della musica (e di essere rappresentati sul palco) per essere riportati in vita. Mai da intendersi quali oggetti autonomi, essi erano esplicitamente e volutamente incompleti; il giudizio sulla loro qualità non poteva basarsi solo sui loro meriti letterari o drammatici – l'eleganza della poesia, l'adeguatezza della struttura narrativa, la verosimiglianza dell'azione. I libretti dovevano essere giudicati dal successo della musica che ispiravano, dalla portata persuasiva della combinazione di libretto e musica, un'unione che, idealmente, supera di molto la semplice somma delle sue parti.

Anche se tutti i librettisti sapevano bene che il successo del loro lavoro dipendeva dall'opera di un altro artista, questa consapevolezza non era sempre condivisa dai critici letterari. Senza gli appropriati strumenti di valutazione, i critici provavano a giudicare i libretti tramite categorie puramente letterarie, senza prendere in considerazione il giusto contesto, quello del teatro d'opera[1]. Fin dall'inizio, i libretti furono spesso bistrattati dai critici in quanto non potevano essere paragonati ad altre opere letterarie. La questione era pressante per i critici più attenti all'opera, ovvero per coloro che

[1] Alcuni scrittori, come Ludovico Antonio Muratori, mostravano una notevole ambiguità nel loro approccio all'opera: la condannavano in quanto critici letterari, ma come parte del pubblico la applaudivano con entusiasmo; cfr. Sergio Durante, *Vizi privati e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello*, in *Benedetto Marcello: La sua opera e il suo tempo*, a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 415-424. Questi critici non avevano gli strumenti adeguati per valutare le opere teatrali; cfr. anche Lorenzo Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, In *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. VI: *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-363: 356-363.

avevano più da perdere o da guadagnare: i librettisti, gli ideatori del genere. In principio, il biasimo dei critici era diretto verso se stessi.

È da notare che all'inizio, l'espressione «dramma per musica» non era sinonimo dei testi destinati all'opera; la denominazione emerse solo dopo che i librettisti ebbero cercato per un certo tempo una definizione per ciò che scrivevano; si affermò non tanto con l'occasionale produzione di opere nei primi decenni del secolo, a Firenze e Roma, bensì più tardi, a Venezia, dove l'esperienza operistica era costante ed intensa. I primi due libretti di Ottavio Rinuccini, i drammi mitologici *Dafne* e *Euridice*, non riportano alcun sottotitolo generico, mentre il suo terzo libretto, *Arianna*, è chiamato «tragedia»; l'*Orfeo* di Striggio si chiama «favola in musica» e a Roma i libretti erano chiamati in vari modi: «dramma musicale», «commedia musicale», «opera musicale», o «attione in musica»[2]. Anche i primi libretti veneziani esibivano una notevole varietà di definizioni, alcune prese in prestito dal passato, altre inventate ex novo: «favola», «opera scenica», «festa teatrale», «dramma», «opera drammatica», «favola regia», «opera regia», «tragedia musicale», «opera tragicomica musicale», «dramma musicale» o altro. Una caratteristica importante di questo elenco consiste nel fatto che solo pochi di questi termini fanno riferimento all'ingrediente essenziale, ossia la musica; gli altri implicavano autonomia e potevano essere impiegati – come del resto accadeva – per altri tipi di testi drammatici. Il termine «opera», familiare e curiosamente neutro, appare in diversi sottotitoli; dapprima adoperato per qualsiasi categoria drammatica scritta o improvvisata, è stato poi associato ad un particolare genere che non era né tragico né comico, bensì misto. Drammi che si svolgevano in terre esotiche, con protagonisti reali o principeschi, così come storie ricche di eventi a lieto fine, erano chiamate «opere regie» od «opere reali»; *L'incoronazione di Poppea* di Busenello, ad esempio,

[2] Nino Pirrotta ha sottolineato l'importanza, nelle prime opere, di queste distinzioni generiche. Ha dato particolare rilevanza alla classificazione di *Arianna* quale «tragedia», considerandola il primo vero tentativo di ricreare la tragedia in musica. I suoi due antecedenti, le favole *Dafne* e *Euridice*, rappresentavano invece la breve fase pastorale dell'opera (*Scelte poetiche di musicisti. Teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 207-209). Barbara Russano Hanning, comunque, preferisce considerare i tre libretti di Rinuccini come manifestazioni dello stesso impulso verso la tragedia. Cfr. la sua *Apologia pro Ottavio Rinuccini*, JAMS, XXVI (1973), pp. 240-262: 252; vedi anche Id., *Of Poetry and Music's Power*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980, cap. I, in particolare p. 18. Il sottotitolo generico per le prime opere romane ricorre in diversi argomenti, i quali di solito venivano stampati. I libretti, che di regola non venivano stampati, usano per la maggior parte il termine «dramma». Per una lista di sottotitoli romani cfr. Margaret Murata, *Operas for the Papal Court, 1631-1688*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, appendice 2.

era definita un'«opera regia». Anche se il termine «opera» apparve da solo come sottotitolo in alcuni dei primi libretti, non assunse il suo significato moderno se non molto più tardi[3].

Solo dopo la metà del XVII secolo, dopo più di un decennio di vigorosa attività operistica – più di trenta opere di circa venti librettisti e dieci compositori, eseguite in cinque teatri – i librettisti veneziani cominciarono a chiamare le loro opere «dramma per musica», riconoscendo e accettando in tal modo l'imperfezione delle proprie creazioni. Anche se può sembrare una questione meramente semantica, il consenso terminologico, riflesso sui frontespizi dei libretti stampati, rappresentò un passo importante nella storia di questa forma d'arte; si tratta di uno dei tanti segnali del fatto che l'opera fosse maturata dal punto di vista estetico, raggiungendo lo status di genere a sé stante.

La mancanza d'uniformità nei sottotitoli classificatori rappresentava solo uno dei sintomi di un malessere di cui sembrava essere affetta gran parte dei primi librettisti veneziani. Gli stessi libretti offrono molti indizi del disagio, da parte degli autori, di concepire l'opera come un genere autosufficiente, la loro preoccupazione riguardo all'opportunità di mescolare musica e dramma. Le prime prefazioni e note ai lettori erano piene di spiegazioni e scuse, giustificazioni e difese del testo drammatico; questi scritti ci permettono di assistere al doloroso parto del dramma per musica attraverso gli occhi paterni dei suoi creatori.

L'autodifesa dei librettisti, espressione del loro disagio esistenziale, era ambigua e paradossale: da un lato giustificavano con forza il nuovo genere, dall'altro negavano ripetutamente la serietà del proprio impegno. Ma né gli scrupoli morali né la disinvoltura aristocratica gl'impedì di partecipare al crescente entusiasmo per questa nuova attività. Interessati a trovare dei precedenti per legittimare la propria arte bastarda, i librettisti scovavano progenitori in qualsiasi periodo, dall'antichità classica al giorno precedente. Fra gli autori antichi il più menzionato era, come è ovvio, Artistotele, sostenuto da molti altri – tra cui Omero, Virgilio, Aristarco, Lucano, Orazio, Plutarco, Diodoro, Cicerone, Strabone, Lucrezio, Terenzio e Seneca. I librettisti evocavano anche i poeti toscani, come Dante e Petrarca, i maestri della tradi-

[3] Sull'uso del termine «opera regia» nella commedia dell'arte, dove sembra che facesse riferimento all'influenza spagnola, cfr. Cesare Molinari, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985, p. 49. Pirrotta, *Scelte poetiche*, pp. 163-164 e nn. 33-34, considera questa definizione quale fonte del termine «opera». Uno dei primi esempi in cui la parola opera è stata impiegata senza aggettivi si trova nello scenario delle *Nozze di Teti e di Peleo* di Orazio Persiani (1639), in un passaggio descrittivo.

zione letteraria moderna come Ariosto, Tasso, Chiabrera, Guarini, Marino e Salvatori, infine i drammaturghi spagnoli[4]. Nella maggioranza dei casi il bisogno di precedenti autorevoli – ed il loro uso – era abbastanza superficiale; spesso li citavano in maniera retorica, come a prevenire le critiche e ad enfatizzare quei punti sui quali volutamente si differenziavano. Ma i precedenti storici servivano anche a giustificare vari aspetti dei propri testi; nella ricerca di precedenti e nella reinterpretazione del passato i librettisti non appaiono così lontani dagli autori del Cinquecento[5].

1. *L'Accademia degli Incogniti.*

Il loro approccio alla scrittura dei libretti, in particolare la ricerca di precedenti autorevoli, può essere ricondotto a un retroterra comune. Quasi senza eccezione, i librettisti degli anni 1640 appartenevano agli stessi ambienti intellettuali e sociali: erano aristocratici veneziani e facevano parte dell'Accademia degli Incogniti, figlia, in un certo senso, dell'ampio numero di accademie veneziane che avevano sponsorizzato gli intrattenimenti teatrali fin dalla metà del Cinquecento[6]. Fondata nel 1630 dal patrizio Giovanni Francesco Loredano, l'Accademia degli Incogniti annoverava fra i suoi membri quasi tutti gli intellettuali veneziani di una qualche importanza, molti dei quali futuri senatori o consiglieri, e anche un certo numero di forestieri insigni[7]. Per diversi decenni, infatti, l'accademia fu la sede non

[4] Uno dei pochi autori spagnoli citati era Lope de Vega; l'importanza dei modelli spagnoli, comunque, è spesso menzionata. Sull'influenza del teatro spagnolo sugli appartenenti alla comunità intellettuale veneziana del Seicento cfr. Benedetto Croce, *Appunti sui costumi e letteratura spagnuola in Italia*, in Benedetto Croce, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 235-239, e Antonio Belloni, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1943, pp. 354-361.

[5] Per una discussione approfondita e per citazioni da un'ampia gamma di commentari critici del XVI secolo sulle fonti classiche cfr. Bernard Weinberg, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

[6] Fra le fonti principali di informazione sulle accademie veneziane cfr. Michele Battagia, *Delle accademie veneziane*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1826 e Michele Maylander, *Storia delle accademie d'Italia*, Bologna, Cappelli, 1926-1930; cfr. anche I-Vmc, MSS Cicogna 3010-13, citato frequentemente in Gilmore, «Monteverdi and Dramatic Music».

[7] Fra i «forestieri» vi erano figure letterarie molto rinomate come Gabriele Chiabrera «savonese», G. B. Basile «napolitano», Leone Allacci «da Sciò»; fra i non veneziani compaiono anche Maiolino Bisaccioni «da Iesi», Pietro Paolo Bissari «vicentino», e Scipione Herrico «messinese». Questi nomi sono elencati nelle *Glorie degli Incogniti overo gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti*, Venezia, Valvasense, 1647, una pubblicazione che contiene articoli su centosei membri dell'accademia, con tanto di bibliografia e ritratto. Il gruppo era ovviamente molto più esteso, ma, come spiega Giovanni Battista Fusconi, segretario dell'accademia, il quale firmò la dedica del volume, includere tutti i membri sarebbe equivalso a «un voler restringere la grandezza dell'oceano in un sol fiume».

ufficiale del potere politico di Venezia. Oltre ai contatti personali, il gruppo esercitava la propria influenza attraverso le pubblicazioni degli affiliati, gran parte dei quali erano scrittori prolifici – autori di romanzi, saggi morali, trattati religiosi e libretti d'opera. Come vedremo nei prossimi capitoli, gli Incogniti erano profondamente coinvolti nel fenomeno dell'opera a Venezia, non solo come autori ma anche come fondatori e impresari del teatro d'opera di maggior successo degli anni '40, il Novissimo, il quale prosperò fra il 1641 e il 1645. Il ruolo dominante di questi letterati patrizi garantì una stretta relazione fra la politica e l'opera a Venezia, una relazione fondamentale per il consolidamento e il successo del genere.

La filosofia di base dell'accademia derivava dagli insegnamenti di Cesare Cremonini, docente di filosofia all'Università di Padova, con il quale molti membri avevano studiato. Cremonini era noto per la sua interpretazione rigorosa di Aristotele e per le convinzioni religiose eterodosse – diverse volte fu portato davanti all'Inquisizione. Ai suoi studenti insegnava la necessità di porre domande sui dogmi accettati e promuoveva con forza argomentazioni aristoteliche contro il concetto di Dio quale creatore e custode. Scettico riguardo all'immortalità dell'anima, sosteneva l'importanza dell'*hic et nunc* ed il valore del piacere fisico sopra la moralità cristiana. Questi insegnamenti ispirarono il tono intellettuale e morale dei nostri librettisti, che ebbero l'opportunità di approfondire gli insegnamenti del Cremonini – assieme a molti altri argomenti – durante le riunioni dell'accademia[8].

Questi incontri erano solitamente organizzati come dibattiti, i quali spaziavano da temi filosofici molto profondi, come la relazione fra corpo e anima, fino a questioni (forse) meno serie quali la capacità di promuovere l'amore grazie alle lacrime e al canto[9]. A prescindere dall'importanza dell'argomento trattato, tutti questi dibattiti richiedevano le stesse abilità forensi, la capacità di discutere ogni aspetto di una questione con uguale persuasivi-

[8] Sugli Incogniti cfr. Giorgio Spini, *Ricerca dei libertini: la teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Firenze, La Nuova Italia, 1983², pp. 147-199; anche Rosand, *Barbara Strozzi*, pp. 245-249; Ellen Rosand, *Seneca and the Interpretation of "L'incoronazione di Poppea"*, JAMS, XXXVIII (1985), pp. 34-71: 36-47; Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, pp. 410-424. Per l'effettiva partecipazione di Cremonini alla vita teatrale di Venezia cfr. il capitolo V.

[9] I dibattiti degli Incogniti appaiono in diverse pubblicazioni, fra cui *Discorsi academici de' Signori Incogniti havuti in Venetia nell'academia dell'Illustrissimo Signor G. F. Loredano*, Venezia, Sarzina, 1635 e Giovanni Francesco Loredano, *Bizzarrie accademiche*, Venezia, Sarzina, 1638.

tà. Gli Incogniti difendevano, per questione di principio, la validità di punti di vista e interpretazioni molteplici. Equivocità e ambiguità erano fondamentali per poter analizzare ogni questione; avevano imparato a mettere in dubbio ogni asserzione, a vedere l'altro lato di ogni medaglia.

Il motto dell'accademia, *Ignoto Deo*[10], simboleggiava questi propositi. L'influenza politica degli Incogniti, fedeli al proprio nome, era solitamente indiretta e segreta, agiva dietro le quinte; essi spesso scrivevano con linguaggio ermetico, sebbene apertamente allusivo. Anche il loro coinvolgimento nell'opera non era sempre manifesto: mentre alcuni firmavano i propri libretti, altri si nascondevano dietro pseudonimi o l'anonimato. Giacomo Badoaro, ad esempio, non firmò la lettera di prefazione al *Ritorno d'Ulisse*, indirizzata a Monteverdi, e la paternità dello stesso libretto fu rivelata solo quattro anni dopo nella prefazione a un altro libretto, l'*Ulisse errante* – o rivelata a metà dal titolo accademico «Assicurato Accademico Incognito». In un altro caso, l'autore del libretto *Amore innamorato* (1642), firmato da Giovanni Battista Fusconi, sembra essere stato celato intenzionalmente[11].

Questi atteggiamenti – la forte enfasi su Aristotele, l'allenamento ai dibattiti e l'apprezzamento dell'equivocità promossi dall'accademia – condizionarono in maniera determinante l'impatto degli scrittori Incogniti sullo sviluppo dell'opera. La stessa ambiguità del dramma cantato li attirava; dava loro l'opportunità di mettere in pratica le proprie abilità forensi, come dimostrato dalla molteplicità di apologie e spiegazioni da essi fabbricate: i precedenti classici, il conflitto con le regole antiche e la limitata applicabilità di queste al presente – tutto ciò era portato a propria difesa. Essi scrivevano libretti d'opera che poi chiamavano tragedie per sfoggiare tanto la propria formazione classica e la conoscenza delle «regole», sia le proprie tendenze iconoclaste, l'accento sul presente e il rispetto per il gusto moderno.

Il nocciolo cruciale, al quale dedicavano la gran parte delle loro argomentazioni difensive, riguardava l'opportunità o meno di realizzare il dramma cantato. La questione era stata ovviamente fondamentale per i teorici fiorentini dell'opera di cinquant'anni prima, che avevano cercato

[10] Fa riferimento al dio sconosciuto venerato dagli ateniesi, come raccontato da San Paolo. Per ulteriori approfondimenti sul motto cfr. Lionello Puppi, *Ignoto Deo*, «Arte veneta», XXIII (1969), pp. 169-180. Questo motto era rappresentato dal punto di vista iconografico (in una delle pubblicazioni degli Incogniti) da un pianeta sul quale scorre un fiume che rappresenta il Nilo, le cui origini sono offuscate in quanto sconosciute; cfr. Rosand, *Barbara Strozzi*, p. 248 e n. 27.

[11] I veri autori erano gli Incogniti Pietro Michele e lo stesso Loredano; cfr. Rosand, *Barbara Strozzi*, n. 22, e Bianconi e Walker, *Dalla «Finta pazza»*, p. 421, n. 175.

di giustificarsi in due modi alquanto inconciliabili: l'adozione di uno stile musicale sufficientemente lineare da poter essere scambiato col parlato e la scelta di storie in cui il discorso musicale fosse appropriato. Questa doppia strategia è chiaramente articolata dall'autore anonimo di un trattato fiorentino sull'opera del 1630 circa, *Il corago*:

> Per cominciare da personaggi o interloquitori che la rapresentazione armonica pare che più convenevolmente abbracci, sembrano molto a proposito per le azioni profane le deità antiche come Apollo, Teti, Nettuno et altri stimati numi, come anche i semidei et eroi vetusti, massime tra i quali si possono annoverare i fiumi, laghi, massime i più celebri appresso le muse come Peneo, il Tebro, il Trasimeno e sopra tutti quei personaggi che stimiamo essere stati perfetti musici, come Orfeo, Anfione e simili. La ragione di tutto questo si è perché vedendo troppo bene ciascuno auditore che almeno nelle parti più conosciute della terra non si parla in musica ma pianamente dalli uomini ordinarii, più si conforma con il concerto che si ha dei personaggi sopra umani il parlar in musica che con il concetto e manifesta notizia delli uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell'ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino. (Appendice II.1b)

Le soluzioni trovate dai fiorentini, però, non soddisfacevano i librettisti veneziani; è evidente che non consideravano le opere fiorentine – sempre che le conoscessero – sufficientemente autorevoli da citarle a difesa delle proprie attività. In ogni caso, fu la necessità, da parte dei veneziani, di dare autorevolezza al dramma cantato che ne stimolò l'interesse per il teatro antico. Tale interesse verrà condiviso dalla maggior parte dei successivi critici e teorici d'opera, tra cui Metastasio.

Le loro procedure investigative, create *ad hoc*, s'incentravano su due passaggi: in primo luogo, stabilivano che la musica aveva svolto varie funzioni nel dramma classico; poi, dimostravano la relazione fra i loro libretti ed il dramma classico, individuando analogie e differenze. Mentre le prime erano ovviamente giustificate, le seconde richiedevano un'ulteriore diversificazione delle fonti. Potevano essere spiegate in quanto frutto di inconsistenze o ambiguità presenti negli stessi autori classici, oppure perché riflettevano il desiderio del librettista – giustificato dagli stessi autori antichi – di soddisfare il gusto moderno, anche andando contro la tradizione[12].

[12] Un esempio di questo tipo di ragionamento, caratteristico di tali autori, ci viene offerto da Busenello in riferimento al proprio libretto *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore* (1646). Questi cita l'opera drammatica di Seneca per giustificare il rifiuto del gusto moderno nella scelta della divisione in cinque atti piuttosto che in tre: «Se gli Atti sono

2. *Musica e dramma.*

Nel considerare la funzione della musica nel teatro antico, i librettisti Incogniti, aderenti alla tradizione della critica letteraria cinquecentesca, esaminarono ogni possibilità: che il dramma antico fosse interamente cantato, che lo fossero solo i cori, che non venisse intonato nulla[13]. Alla fine, comunque, importava poco quali prove adducessero, le loro conclusioni erano sempre le stesse: indipendentemente dalla pratica antica, le necessità imposte dal gusto moderno erano sufficienti a giustificare il dramma per musica.

Pochi librettisti furono così risoluti e succinti – e altrettanto contorti – sull'argomento quanto Vincenzo Nolfi nella prefazione al suo *Bellerofonte* (1642). Egli accetta prontamente il precedente classico del dramma del tutto cantato quale aspetto meno controverso della propria attività, dichiarando assiomaticamente che il suo sarebbe «un genere di Poema (...) ritornato alla primiera natura del Drama quant'al canto». Rifiuta invece i precedenti storici per ogni altro aspetto del proprio libretto, proclamandolo interamente moderno, indirizzato a una cultura che «non riconosce hoggi più ne Epicarme per Padre, ne Sicilia per patria, ne Aristotile per Legislatore» (Appendice I.19d). Ma poi procede, con una nuova svolta, difendendo l'idea di novità e mutamento del gusto proprio sulla base di quei precedenti che

cinque, e non trè, rammentati, che tutti i Drami antichi, e particolarmente le Tragedie di Seneca sono distinte in cinque Atti» (Appendice I.12a). Ma Seneca giustifica anche l'approccio opposto nei confronti del gusto moderno, ossia la sua accettazione: «Bisogna in qualche parte dilettare i gusti correnti, ricordandoti sempre della lode, che diede Tacito à Seneca, cioè che haveva un'ingegno fatto à posta per i gusti di quei tempi» (Appendice I.12c). Cfr. Rosand, *Seneca*, pp. 40-41.

[13] Tutte queste interpretazioni si basavano su passaggi ambigui della *Poetica* di Aristotele, cap. I (1447b): «Ci sono poi alcune forme d'arte le quali si valgono di tutti insieme i mezzi sopra detti, cioè del ritmo, della melodia e del verso: così la poesia ditirambica e quella dei nòmi da un lato, la tragedia e la commedia dall'altro. Con questa differenza però, che le prime due adoperano tutti codesti mezzi contemporaneamente, le altre due [separatamente, cioè] parte per parte» (Aristotele, *Poetica,* in Aristotele, *Opere*, Bari, Laterza, 1983, vol. X, p. 5). Cfr., ad esempio, Benedetto Varchi, *Lezzioni della poetica* (1553-1554); Giraldi Cintio, *Discorso intorno al comporre delle comedie e delle tragedie* (1543/54), citato in Weinberg, *A History of Literary Criticism*, pp. 433-444; Lodovico Castelvetro, *Poetica d'Aristotile vulgarizzata e sposta*, Vienna, Gaspar Stainhofer, 1570, pp. 33 e 146; Francesco Patrizi, *Della poetica, La deca istoriale*, Ferrara, Vincenzo Boldù, 1586. Cfr. anche la lettera di Giorgio Bartoli a Lorenzo Giacomim, riassunta in Claude Palisca, *The Alterati of Florence: Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di William W. Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 9-38: 31-34. La questione è discussa in maniera approfondita in Claude Palisca, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985, cap. XIV: *Theory of Dramatic Music.*

aveva appena respinto, facendo il nome di diversi autori: «Tutte l'usanze si mutano, e piacciono le novità anco depravate, disse lo Scaligero in proposito dell'Anfitrione di Plauto. S'hoggi vivessero i Crati, gl'Aristofani, i Terentij cangerebbero forse pensiero» (Appendice I.19e).

Pietro Paolo Bissari, più preciso nelle sue citazioni classiche e dalla discussione più estesa e dettagliata (oltre che più coerente), fa precedere alla sua *Torilda* (1648) una lunga disquisizione sul dramma classico. Il suo obiettivo era quello di mostrare come ogni aspetto del suo libretto – i macchinari, gli dei, i balletti, i frequenti cambi di scena, l'introduzione di elementi comici, addirittura la collocazione dell'orchestra nel teatro – si basasse su precedenti classici. La musica era il secondo elemento della lista, dopo i frequenti cambi di scena: «Ne sarà fuor di quell'uso, che 'l Dramma con musica si rappresenti, sapendosi, che Frinico fù per ciò eletto Capitano, che faceva cantare le sue Tragedie *cum melis, & melopeis*, ch'eran tuoni dicevoli alla battaglia» (Appendice I.25b). Bissari, più interessato rispetto alla gran parte dei colleghi alla continuità fra il dramma antico e i suoi lavori, conclude la prefazione con un'affermazione insolitamente positiva, sostenendo che «in queste [opere] tutte, anziche interrotti, sembrino ravvivati gli antichi instituti» (Appendice I.25e)[14].

La maggior parte degli scrittori, comunque, assunse una posizione più cauta, quasi di prova, difendendosi su un piano maggiormente teorico. Ad esempio, l'anonimo autore delle *Nozze d'Enea* (1640 [1641]), un Incognito, era chiaramente convinto che nel dramma antico solo i cori fossero cantati; ma questo, pur complicandogli le argomentazioni, non gli impedì di difendere i propri libretti. La sua autodifesa si apre distinguendo fra due tipi di tragedie, «di lieto fine» e «d'esito lugubre» («chiamata *tragichissima* da Aristotele»), dopodiché giustifica alla maniera consueta, ossia richiamandosi al gusto moderno, la propria scelta di impostare il libretto nella prima delle due tipologie:

> Io per accomodarmi al gusto corrente, mi son eletto più tosto Tragedia di lieto fine, ch'altrimenti, aggiungendosi che dovendo ella cantarsi, e non semplicemente esser recitata più mi parve propria in si fatto modo, non già, ch'io non sappi ch'anticamente anco le malinconiche tragedie erano cantate, e per lo meno la parte corica, ma certo è, che un tal uso s'andò tralasciando, in modo, ch'anco alle liete parve che la melodica fosse restata solo per un così fatto estrinseco ornamento (Appendice I.9c)[15].

[14] *Torlida* fu uno dei pochi libretti – assieme alla *Finta savia* (1643) di Giulio Strozzi – ad offrire la possibilità della rappresentazione parlata.

[15] L'autore di questo libretto desume i due tipi di tragedia dai commentari rinascimentali su Aristotele. Per molto tempo si presunse che la paternità delle *Nozze d'Enea* fosse da

Più avanti, sempre in modo ambiguo, l'autore ritorna sulla funzione della musica nel dramma antico; difende la sostituzione dei cori «classici» con dei balletti, attuata tra gli atti della propria opera, affermando che i cori cantati risultano efficaci solo quando il resto del dramma non è in musica (quindi ritiene che nel dramma antico solo i cori fossero cantati): «perch'essendo cantata tutta la Tragedia, cantando anco il Coro riuscirebbe di troppo tedio, onde per appagar più li Spettatori con le variationi si sono introdotti balli» (Appendice I.9i).

Anche i librettisti restii a riconoscere che la musica avesse svolto una qualche funzione nel dramma classico antico trovarono il modo di associare i propri lavori al passato. Da quanto si deduce dalla prefazione all'*Ulisse errante* (1644), ad esempio, Giacomo Badoaro considerava l'esecuzione musicale dell'intero dramma molto distante dalla pratica antica; ad ogni modo, sfruttò le incongruenze presenti fra gli autori antichi riguardo ad altre questioni, come il numero appropriato di personaggi nel dramma o la necessità di un prologo, al fine di difendere un'ampia varietà di pratiche moderne.

L'autore che descrisse forse con maggiore chiarezza l'atteggiamento dei librettisti Incogniti nei confronti delle fonti classiche, presentandole con grande cinismo, fu Gian Francesco Busenello, coautore con Monteverdi dell'*Incoronazione di Poppea.* In una lettera scritta per la rappresentazione del dramma *Statira* (1655), indirizzata all'amico Giovanni Grimani, proprietario e impresario del Teatro SS. Giovanni e Paolo, Busenello riprese l'intera controversia sulla corretta esecuzione della tragedia classica, sottolineando in modo sistematico la rilevanza di ogni punto del dibattito. In generale, scoraggiava l'impiego dei modelli classici per valutare i testi moderni; poiché la sua poesia doveva venire interamente cantata, partendo dal presupposto che la poesia antica non lo fosse, i modelli classici non potevano costituire un punto di riferimento (Appendice I.13b). Ma, da buon polemista qual era, continua: «E posto anche che le poesie degl'antichi greci fossero cantate, come altri vuole, e che Homero medesimo fosse il poeta e il musico delle sue proprie canzoni, altri era quella musica dalla nostra» (Appendice I.13c). Alla fine sminuisce il significato dell'intera indagine sulla pratica antica: «La introduzione delle azioni in musica nei teatri, che sia inventata dagl'antichi o dà moderni trovata, io non voglio farmene giudice» (Appendice I.13d). Il suo scetticismo riguardo all'utilità di questo tipo d'indagine è forse ancora più evidente nell'ultima frase della prefazione ad un altro suo libretto, *La prosperità infelice di Giulio*

attribuire a Giacomo Badoaro, ma tale supposizione è stata contestata e respinta da Walker, *Gli errori di Minerva*, pp. 11-12, e Anna Sweykowska, *Le due poetiche venete e le ultime opere di Claudio Monteverdi*, «Quadrivium», XVIII (1977), pp. 149-157: 149.

Cesare dittatore: «E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche habbia le sue sodisfattioni in Plenilunio» (Appendice I.12b)[16].

L'interesse di questi primi librettisti veneziani per la questione del genere a cui potevano appartenere i loro scritti non era priva di ambiguità. Se da una parte difendevano la combinazione di musica e dramma basandosi su precedenti classici o sul gusto moderno, dall'altra davano la colpa alle esigenze della musica per una molteplicità di carenze dei loro libretti, come le mancanze nello stile, nella forma o nel decoro; questi difetti, sostenevano i librettisti, erano il risultato inevitabile della combinazione di due forme d'arte incompatibili. La questione su come la musica e il dramma dovessero influenzarsi a vicenda nel momento in cui venivano uniti costituiva, ovviamente, il problema estetico principale dell'opera, ed è grazie a questi librettisti che ne abbiamo la prima e più articolata esposizione. La necessità di legittimare l'opera come forma d'arte nuova li incoraggiò ad esporre e risolvere le inconsistenze, le imperfezioni ed i compromessi ad essa inerenti. L'attenzione nei confronti di questa tematica diminuì dopo alcuni anni di pratica operistica, ma non è mai scomparsa del tutto.

La musica era il capro espiatorio per una serie di violazioni letterarie: l'ineleganza del linguaggio, i metri misti, la varietà dei personaggi e così via. Un librettista, Niccolò Enea Bartolini, autore di *Venere gelosa* (1643), partiva dal presupposto che, avendo scritto versi per musica, non avrebbe dovuto temere il paragone con la poesia, creata unicamente per essere recitata; era sottinteso, naturalmente, che altrimenti sarebbe stata ritenuta inferiore: «Se la poesia non è copiosa di sentenze ed'arguzie non può chiamarsi, però fredda nè senza spirito; hò sostenuto lo stile, e con la diversità de metri, e con la proprietà delle parole, mi son ingegnato d'irritare la bizzaria di chi doveva accompagnarla con le note» (Appendice I.21).

Anche l'autore anonimo delle *Nozze d'Enea* adduce la musica a sua totale discolpa per ogni tipo di imperfezione della poesia, in particolare per l'uso di metri misti al fine di distinguere i personaggi di registro alto da quelli di registro basso:

> Et così per accomodarmi alle persone, & à gli affetti, che devono da loro esprimersi, mi son servito di più metri di versi, com' à dire dando lo sdrucciole [*sic*] à persone basse, & il breve, e tronco ad adirati, ben sapendo che gli buoni tragici toscani non hanno usato altro, che l'epmsillabo [*sic*], Endeca sillabo, & tal volta il pentasillabo,

[16] Per un commento analogo nel testo di un altro libretto di Busenello, *Didone* (1641), cfr. Gian Francesco Busenello, *Delle hore ociose*, Venezia, Giuliani, 1656, p. 53: «Non possono i Poeti a questi dì / Rappresentar le favole a lor modo, / Chi ha fisso questo chiodo, / Del vero studio il bel sentier smarì».

se bene, c'havendo gli antichi Greci, & Latini nelle lor Tragedie adoperati, oltre il Iambo, il trimeno, tetrameno, & altri, io non sò perchànoi sia prohibito almeno ne così il essiliabo [*sic*], & optosillabo: oltre che alle Tragedie musicali si deve quella licenza, che non hanno l'altre semplicemente rappresentate (Appendice I.9f).

La medesima giustificazione riguardava la mescolanza dei personaggi – in particolare l'introduzione di soggetti comici all'interno di una trama seria:

Mi son servito di costui [Numano, nominato da Virgilio forte] come di persona giocosa, non trovando nell'Autore altri più à proposito, & sapendo l'umore di molti Spettatori, a' quali più piacciono così fatti scherzi, che le cose serie, come vediamo l'Iro dell'amico haver maravigliosamente dilettato, al qual genere di personaggio io veramente in altra Tragedia non havrei dato luogo (Appendice I.9e).

Per Busenello, scrivere versi per musica richiedeva l'abbandono dell'eleganza poetica e delle forme poetiche classiche. Nella prefazione a *Statira* riconosce il basso stile della propria poesia; gli abbellimenti letterari più ambiziosi, sembra voler dire, non erano adatti al dramma musicale:

Haverei scritto più diffusamente in questo Drama, & uniti gli spiriti à sollevare à qualche grado lo stile, se la commandata brevità, e la proprietà della Scena me ne havessero data licenza. Altro è comporre una Oda, overo un Sonetto, ove è permesso l'entusiasmo al pensiero, e l'estasi all'ingegno nell'eccitare gli aculei dolci à gl'orecchi, & il brillo lascivo nel cuore con l'inventione d'una chiusa blandiente, & spiritosa; altro è comporre un Drama, ove i Personaggi han correggii, parlano familiarmente, e se la vena troppo s'inalza perde il decoro, & la vera proprietà (Appendice I.13a).

E nella lettera su *Statira* qui sopra menzionata spiega di aver provato a seguire, nelle proprie «elocuzioni», lo stile dei migliori autori italiani invece di quello degli scrittori antichi. Poiché scriveva poesia per musica, le «misure e i numeri, le desinenze e le assillabazioni riguardano la musica, le strofe, le antistrophe e gl'epodi dei greci qui non vengono in taglio» (Appendice I.13b).

Ma l'impatto della musica sul dramma andava molto oltre le semplici inèleganze e le manchevolezze imposte alla poesia; comprometteva del tutto la verosimiglianza. Per qualsiasi pubblico era difficile credere che il canto equivalesse al discorso parlato. Ciò che scatenava la preoccupazione di questi librettisti riguardo alla questione del genere, i loro tentativi di giustificare la combinazione di musica e dramma tramite sia i precedenti classici che il gusto moderno, era proprio il loro disagio di fronte alla problematica della verosimiglianza; sebbene menzionata di rado, tale questione è alla base di tutte le loro difese. Uno dei pochi autori a farlo fu Giacomo Badoaro nella prefazione all'*Ulisse errante* (1644); dopo aver imputato alle esigenze della

musica la responsabilità della violazione delle antiche regole del dramma, si concentra sulla questione della verosimiglianza: «Niente si cura al presente per accrescer diletto agli Spettatori il dar luogo a qualche inverisimile, che non diturpi la Attione». Dopo aver introdotto la musica nel dramma, continua,

non possiamo fuggire un'inverosimile, che gli huomini trattino i loro più importanti negotij cantando; in oltre per godere ne' Theatri ogni sorte di Musica, si costumano concerti a due, tre, e più, dove nasce un'altro inverisimile, che essi favellando insieme possano impensatamente incontrarsi à dire le medesime cose. Non è dunque maraviglia, se obligandoci noi al diletto del Genio presente, ci siamo con ragione slontanati dall'antiche regole (Appendice I.8j).

L'unione di musica e dramma non poteva realizzarsi se non a discapito della verosimiglianza. A prescindere dai precedenti addotti, il canto non poteva sostituire il discorso parlato. Tutti i librettisti, compreso Badoaro, sapevano bene che l'efficacia del dramma per musica dipendeva dal fatto che il pubblico si convincesse che i cantanti in realtà stessero parlando, oppure effettivamente cantando. La completa accettazione del nuovo genere richiedeva l'accettazione di azioni inverosimili – e, chiaramente, questo non avveniva mai.

La verosimiglianza, eterno imbarazzo dell'opera, continuò a gettare un'ombra sull'opera ben oltre il 1650, ma dallo scetticismo generale sull'intero genere ci si limitò a preoccupazioni specifiche sulla natura del linguaggio musicale. La distinzione di Badoaro fra il parlare e il cantare fu precisata maggiormente, con una formulazione ormai classica di questo dilemma, nel libretto di Francesco Sbarra per *Alessandro vincitor di se stesso*, del 1651:

Sò che l'Ariette cantate da Alessandro, & Aristotile, si stimeranno contro il decoro di Personaggi si grandi; ma sò ancora, ch'è improprio il recitarsi in Musica, non imitandosi in questa maniera il discorso naturale, e togliendosi l'anima al componimento Drammatico, che non deve esser altro, che un'imitatione dell'attioni humane, e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente; ma ricevuto con applauso; questa specie di Poesia hoggi non hà altro fine che il dilettare, onde conviene accommodarsi all'uso de i Tempi (Appendice I.29e).

Grazie all'abitudine, all'altezza del 1651 il «discorso» musicale, ovvero il recitativo, aveva già trovato piena accettazione; ma il «canto», ovvero le arie, poneva ancora qualche problema. L'affermazione di Sbarra è corroborata dalla continua riluttanza dei librettisti a introdurre arie nei loro drammi, così come dai tentativi di costruire e inventare diversivi e pretesti che ne giustificassero la presenza. Lo sviluppo e la persistenza, ben oltre la metà del secolo, di quelle situazioni convenzionali in cui il canto era naturale oppu-

re volutamente innaturale – canzoni all'interno del dramma, ad esempio, oppure scene di pazzia o di sonno – sono testimonianze della contraddizione irrisolta prodotta dall'unione di musica e dramma.

3. *La struttura drammatica: le unità.*

Oltre a difendere mediante sfoggi di erudizione il proprio coinvolgimento nel genere operistico, i primi librettisti veneziani citavano esempi dal passato anche per giustificare alcune caratteristiche specifiche dei loro scritti. Le scelte individuali riguardo all'osservanza delle unità, la suddivisione in atti e l'impiego del coro erano attentamente esaminate alla luce delle autorità classiche. Uno degli argomenti più dibattuti riguardava l'opportunità di aderire alle cosiddette unità aristoteliche di tempo, luogo e azione. Originariamente concepite dai critici letterari e commentatori di Aristotele del Cinquecento semplicemente come un aspetto della più ampia questione del genere – in particolare la distinzione fra tragedia, commedia ed epica – le unità divennero sempre più l'argomento centrale del dibattito[17]; il tema continuò ad interessare gli scrittori del Seicento.

Nel XVI secolo il punto cruciale della questione consisteva nel disaccordo sul fatto che Aristotele avesse discusso o meno le unità nella *Poetica*. Aristotele menziona l'unità d'azione per quanto riguarda la tragedia – contrariamente all'epica, la quale per definizione comprenderebbe numerose azioni[18]. E allude all'unità di tempo quando sostiene che la tragedia doveva limitarsi a ciò che poteva accadere in una sola rivoluzione del sole – mentre l'epica, ancora per definizione, non conosce tali limiti[19]. La terza unità, quella di luogo, non è mai menzionata nella *Poetica*. Alcune rielaborazioni e interpretazioni cinquecentesche della *Poetica*, tuttavia, si concentrarono in maniera specifica sulle unità; una di queste, la *Poetica d'Aristotele vulgarizzata et sposta* (1570)

[17] Cfr. il compendio tratteggiato da Joel E. Spingarn, *A History of Literary Criticism in the Renaissance*, New York, Columbia University Press, 1908², pp. 56-63, 84-96; cfr. anche Weinberg, *A History of Literary Criticism*, *passim*.

[18] Il passaggio rilevante nella *Poetica,* cap. V (1451a), è il seguente: «Come dunque nelle altre arti di imitazione la mimési è una se uno è il suo obiettivo, così anche la favola, poiché è mimési di azione, deve essere mimési di un'azione che sia unica, e cioè tale da costituire un tutto compiuto, e le parti che la compongono devono essere coordinate per modo che, spostandone o sopprimendone una, ne resti come dislogato o rotto tutto l'insieme» (Aristotele, *Poetica*, pp. 28-29).

[19] «Ma in quanto la poesia epica adopera un metro unico e ha carattere narrativo, questo è un punto di differenza. Anche differiscono nella estensione, poiché la tragedia cerca quanto più può di tenersi entro un sol giro di sole o lo sorpassa di poco, mentre l'epopea non ha limiti di tempo» (Aristotele, *Poetica*, 1449b, pp. 16-17).

di Castelvetro, sembra essere la prima ad aver enunciato la regola dell'unità di luogo e formulato il concetto delle tre unità nella maniera in cui in seguito vennero comprese – tanto in Francia quanto in Italia[20].

In origine le «regole» erano interpretate come specifiche del genere, applicabili solo alla tragedia, non la commedia o l'epica; ma un certo numero di commentatori, tra cui Castelvetro, provò ad adattarle anche agli altri generi letterari. Durante il Cinquecento fu questo tentativo di estenderne l'applicazione che stimolò l'interesse dei librettisti per le unità. La questione era assai pressante – e altrettanto rilevante – per quei primi libretti veneziani che aspiravano allo status di tragedia? L'autore anonimo delle *Nozze d'Enea*, ad esempio, di cui abbiamo già citato la prefazione, cercò con particolare ostinazione di definire il proprio lavoro una «tragedia» (anche se a lieto fine) e discusse a lungo il problema delle unità[21]. È significativo che l'interesse dei librettisti per le unità sia diminuito in modo direttamente proporzionale alla crescente legittimazione del dramma per musica.

Per i teorici letterari del XVI secolo, come per i loro eredi del XVII, le unità rappresentavano solo una parte della più ampia questione del genere. L'argomento, però, fu investito di una particolare enfasi nelle autodifese dei librettisti, forse perché entrava in conflitto diretto con uno dei requisiti essenziali del nuovo genere operistico: la varietà. Per i librettisti era problematico conciliare questi due principi, uno teorico, l'altro pratico, ma versarono molto inchiostro per provarci. Come sempre, le spiegazioni possibili erano due: si dimostrava che il libretto rispettava le unità – interpretando il concetto con molta libertà – oppure, dopo aver ammesso qualche violazione delle regole, si adducevano delle giustificazioni.

Alcuni autori minimizzavano le differenze fra i loro lavori e il dramma classico. Nella prefazione all'*Amore innamorato* (1642), ad esempio, Fusconi afferma che «questa Favola hà tutte le buone regole insegnate da' Maestri; che termina co 'l giro d'un giorno, ò poco più; ch'è un'attione sola; che non hà accidente, che sia incompatibile; e che non travia punto dal costume» (Appendice I.27a). Ma subito dopo queste considerazioni sull'unità di tempo

[20] Su Castelvetro cfr. Weinberg, *A History of Literary Criticism*, pp. 502-517; nei capp. IX-XIII si discutono in maniera dettagliata le varie interpretazioni rinascimentali della *Poetica*. Cfr. anche Piero Weiss, *Neoclassical Criticism and Opera*, «Studies in the History of Music», II (1987), pp. 1-30.

[21] Solo pochi altri autori definirono esplicitamente i propri libretti come «tragedie». Paolo Vendramin, ad esempio, chiamò l'*Adone* (1640) una «tragedia musicale», e, in una delle copie manoscritte (I-Vmc, MS Cicogna 192, no. 3330), *Il ritorno d'Ulisse in patria* di Badoaro è denominato «tragedia con lieto fine».

e d'azione, ne ridimensiona in modo abile – e prevedibile – il significato attraverso il richiamo al gusto moderno:

Mà stimo poca prudenza il prendersi briga per difendere una cosa trascurata anche dagli stessi Autori. Tanto più, ch'essendo al presente il secolo composto d'opinioni, e d'interessi non crede ad altre regole, che à quelle del cappriccio, e della passione (Appendice I.15g)[22].

Nella prefazione a *Delia* (1639) Giulio Strozzi adotta un tono altrettanto informale nel minimizzare il grado di violazione dell'unità di tempo qui attuata, insinuando in maniera abbastanza efficace che l'unica trasgressione consisterebbe in un leggero abuso di questa unità. Dopo aver difeso la trama e i personaggi citando precedenti classici, confessa: «D'un paio d'hore mi sono preso licenza: Non sò s'Aristotile, ò Aristarco me le farà buone» (Appendice I.15g).

Ma altri librettisti appaiono particolarmente attenti al rispetto dell'unità di tempo, più delle altre due unità. L'autore delle *Nozze d'Enea* ritenne necessario forzare i limiti di luogo, scegliendo come ambientazione una regione geografica ampia invece di un angolo cittadino, ma fece propria senza esitazione l'unità di tempo:

Quant'al loco dove per me havrei eletta una Città, ò una parte d'essa come fanno li buoni tragici & amici antichi, e moderni, per dilettar nondimeno li spettatori con le variationi mi son preso una poca parte del Latio picciola portione d'Italia, perche si mostri or in Reggia, or in boscareccia, & in altro modo, che portano l'occasioni. Ma quanto al tempo non hò voluto dipartirmi dalla Regola tante volte commandata, dal maestro del vero sapere, che statuisce alla Tragedia lo spatio d'una giornata, ò poco più (Appendice I.9d).

In questo caso l'unità di tempo era particolarmente significativa: sembra aver svolto una funzione importante per il rispetto della verosimiglianza drammatica. Poco più avanti, nello spiegare il motivo per cui scelse di suddividere il dramma in cinque atti piuttosto che in tre, secondo la pratica moderna, l'autore anonimo allude al rapporto fra tempo drammatico e tempo reale:

Et se bene modernamente si usa il divider anco le cose recitate in tre Atti, à me è più piacciuto il far ciò in cinque, perche con più posate possano li Spettatori respirare dalla fatica della mente in tener dietro ad una serie d'accidenti rappresentati, al qual fine fù ritrovato un cosí fatto spartimento. Et anco per accomodar almeno

[22] Vale forse la pena ricordare che il libretto in questione tratta un argomento mitologico, per cui era più facile rispettare le unità.

in apparenza il tempo dell'imitatione à quella della cosa imitata. Perciòche essendo lo spatio dell'attione un giorno, tanto à punto parerebbe, che dovesse durar la rappresentatione, mà perché ciò riuscirebbe con troppo incommodo, & tedio de Spettatori, perciò si divide la medesima attione in Atti, perche trà l'uno, e l'altro si presupponga correr più tempo di quello, che corre, si che in tutto si giunga allo spatio della giornata (Appendice I.9j).

Poiché il dramma non poteva durare quanto il tempo rappresentato sul palcoscenico, quattro intervalli – invece di due – rendevano l'illusione molto più efficace[23]. Il concetto dell'unità di tempo è discusso ancora più esplicitamente nella prefazione a *Torilda* (1648) da un altro librettista di cui abbiamo già parlato, Bissari: «Non son manchevoli quest'Opre di quei precetti di quantità in rappresentar per lo più gli avenimenti di un solo giorno nello statuito termine di quattr'hore» (Appendice I.25d).

Una delle più ampie discussioni sulle unità rintracciabili in questi primi libretti, come anche su altri aspetti della teoria «classica», si trova nella prefazione all'*Ulisse errante* (1644) di Badoaro, ovvero la sua «Lettera dell'Assicurato Academico Incognito». La generosa esposizione di Badoaro riguardo alle possibili interpretazioni delle «regole» aveva il compito di rassicurare il lettore del fatto che la decisione di trattarle nel modo più libero possibile era una scelta deliberata e dotta: «Quest'Opera portava necessariamente l'uscir delle regole, io non lo tengo per errore, e s'altri pur vuole, ch'egli sia, sarà errore di voluntà, non d'inavvertenza» (Appendice I.8e). Secondo Badoaro nessuna delle tre unità, indipendentemente dall'interpretazione scelta, si confà al gusto moderno. Ecco la sua difesa scolastica della propria posizione riguardo all'unità di tempo:

Per il tempo, che deve misurare il soggetto, vollero alcuni concedere otto hore, e non più, altri un giro di Sole, alcuni due giorni, altri tre, e pure queste incerte regole non sono state sempre osservate da Eschilo, da Euripide, e da Sofocle, mentre in alcuni loro soggetti scorrono i mesi, e gli anni; altri dissero, che bastava assai, che la Favola potesse essere abbracciata da un riflesso di memoria senza fatica, & a quest'opinione io potrei appigliarmi. Non sono poi permanenti i Precetti della Poetica, perche le Mutationi de' Secoli fanno nascer la diversità del comporre (Appendice I.8g).

[23] Per l'autore era importante preservare l'illusione dell'equivalenza fra il tempo rappresentato sul palcoscenico e quello attuale, che il pubblico trascorreva in teatro. Per un'analoga interpretazione della funzione degli intermedi, finalizzati a rafforzare la verosimiglianza drammatica racchiudendola in una cornice irreale, cfr. Pirrotta e Polovedo, *Li due Orfei*, pp. 146-150.

L'apologia di Badoaro, il suo giustificare la dilatazione del tempo fino al limite utile – se non logico – evoca i difensori letterari o modernizzatori di Aristotele del Cinquecento[24]. Questa giustificazione diverrà un fondamento teorico sfruttatissimo dai librettisti veneziani che seguirono, certamente più di quanto Badoaro avesse potuto immaginare[25].

Per quanto riguarda l'unità di tempo, valevano le stesse argomentazioni; la tragedia antica era diversa dal dramma moderno, una differenza che Badoaro documenta mediante una rapida panoramica della sua evoluzione, tratta da Orazio:

La Tragedia ne' suoi primi giorni era recitata dal Poeta solo tinto il volto delle vinaccie; dipoi v'introdussero i Personaggi, e le Maschere, indi vi aggiunsero i Chori, la Musica, i Suoni, le mutationi de Scena, in luogo de' Chori i Balli, e forse per l'avvenire col cambiare dell'età vedranno i nostri Posteri introdotte nuove forme (Appendice I.8h)[26].

Essendo la tragedia così diversa dal dramma moderno, ne conseguiva che le sue regole non potevano più essere applicate tanto rigidamente. La libera interpretazione delle regole, però, sfociava nella trasgressione della verosimiglianza – quello stesso «peccato» che queste regole dovevano mitigare:

Erano in queste detestate una volta le variationi di loco, & al presente per dare sodisfattione all'occhio, pare precetto ciò che all'hora era prohibito, inventandosi ogni giorno maggior numero di cambiamenti di Scene; niente si cura al presente per accrescer diletto agli Spettatori il dar luogo a qualche inverisimile, che non diturpi la Attione (Appendice I.8i-j).

Badoaro rivendica l'unità d'azione per il proprio dramma, ma lo fa dilatandone la definizione attraverso sofismi elaborati:

[24] L'argomentazione richiama soprattutto Francesco Buonamici, *Discorsi poetici nella Accademia fiorentina in difesa d'Aristotile*, Firenze, 1597; cfr. Weinberg, *A History of Literary Criticism*, pp. 689, 696-697.

[25] La dilatazione del tempo al fine di coprire molti giorni, o persino anni, non era rara in alcuni libretti (vedi, ad esempio, *Didone*). Assai rilevante per la produzione dello stesso *Ulisse errante*, l'elasticità temporale offriva l'opportunità di un maggior numero di cambi di scena, così da ospitare le scenografie di Giacomo Torelli, appena trasferitosi dal Teatro Novissimo al Teatro SS. Giovanni e Paolo. Cfr. Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, p. 41.

[26] Il resoconto dell'evoluzione del dramma classico tratteggiato da Badoaro sembra derivare da una fusione tra la *Poetica* di Aristotele e l'*Ars poetica* di Orazio – con il testo di Aristotele, il più importante oggetto di traduzioni e commentari del Cinquecento. Le due opere venivano spesso unite o interpretate assieme; cfr. Marvin Herrick, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*. Urbana, University of Illinois Press, 1946, p. 406.

La Favola (...) vuol *esser'una unius*. Una dunque è la mia Favola, perche d'unità materiale è sempre Ulisse, d'Unità formale è sempre errore: nè i molti errori fanno molte favole, ma molte parti di favola, che la costituiscono attione tutta una, e grande, come ricerca Aristotele (Appendice I.8c).

Discute entrambe le facce della questione, dimostrando l'unità d'azione e nel contempo difendendone l'assenza:

Se dirà alcuno, che non era soggetto da portarsi in Scena, io dirò di sì sperando che tosto udito che l'habbia, sia per cangiarsi d'opinione. Se dirà, che sono più Attioni, io dirò, che l'hò detto prima di lui, e ciò potrassi agevolmente vedere nelle divisioni di esse, che à questo effetto io gliele mando quì occluse. In riguardo agli accidenti, che occorrono viaggiando ad Ulisse, sono, è vero, più attioni; ma in riguardo alla intentione del Viatore, che è di girne in Patria, non è che una sola (Appendice I.8b).

E aggiunge:

Se queste ragioni piacciono, s'accettino: se nò, dicasi c'hò voluto rappresentare gli accidenti più gravi, occorsi ad Ulisse nel gir'in Patria. Quelli, che di propria inventione si fabricano i soggetti, fanno ottimamente à camminare con la puntuale osservatione delle regole; poiche stando ad essi la eletta, prudentemente operano, se vanno con la commune: ma chi s'obliga all'Individuo d'una Historia non puo assumerla senza la particolarità di quegli accidenti, che necessariamente la accompagna (Appendice I.8d).

L'enfasi che Badoaro pone sull'incompatibilità delle unità con la pratica moderna è discussa anche da altri difensori del nuovo genere. Busenello tocca la questione delle unità in quasi tutti i suoi scritti; mostrando una spiccata consapevolezza delle differenze fra il dramma antico e i propri libretti, egli si basa su un'ampia varietà di giustificazioni per sostenere la deviazione dai precedenti classici. La difesa conclusiva, comunque, è sempre la stessa: il gusto moderno. Nella *Didone* (1641) giustifica la violazione dell'unità di tempo citando come modello il teatro spagnolo: «Quest'Opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole: mà all'usanza Spagnuola rappresenta gl'anni, & non le hore» (Appendice I.11a)[27]. In *Giulio Cesare* (1646), tuttavia, ammette semplicemente di aver trasgredito entrambe le unità di tempo e di spazio senza addurre nessuna giustificazione, chiamando a propria difesa solo il desiderio di soddisfare

[27] Presumibilmente, Busenello fa riferimento ai drammi di Lope de Vega, la cui concezione delle unità fu illustrata in maniera precisa in una lettera indirizzata al drammaturgo fiorentino Jacopo Cicognini, dove Lope de Vega lo invitò a scrivere nel nuovo stile e a non seguire le vecchie regole delle unità; vedi Belloni, *Il Seicento*, p. 354.

il pubblico. Qui il poeta fa del Tempo, uno dei personaggi allegorici che appaiono nel prologo, il proprio portavoce:

Qui gl'Anni vederete / Epilogati in hore, (...) / Chi fia mai, che dissenta / Se una notte canora à voi discopre / Di mille giorni l'occorrenze, e l'opre? / (...) Et io per apportar diletto à voi / Discepoli d'Alcide, anzi Maestri, / Con arte lusinghiera / Più d'un anno hò racchiuso entro una sera: / Senza adoptare ò Corridori, ò Navi, / Senza seggio mutar discoprirete / Thessaglia, Lesbo, il Faro, Egitto, e Roma (Appendice I.12d).

Per quanto riguarda l'unità di azione, nella prefazione agli *Amori d'Apollo e di Dafne* (1640) Busenello cita Guarini:

Le altre cose nel presente Drama sono Episodii intrecciati nel modo che vederai; & se per aventura qualche ingegno considerasse divisa l'unità della Favola per la duplicità degl'Amori, cioè d'Apollo, e Dafne; di Titone, e dell'Aurora; di Cefalo, e di Procri, si compiaccia raccordarsi, che queste intrecciature non disfanno l'unità; mà l'adornano, e si rammenti, che il Cavalier Guarino nel Pastor Fido non pretese duplicità d'Amori, cioè trà Mirtillo, & Amarilli, e trà Silvio, e Dorinda; ma fece, che gli Amori di Dorinda, e di Silvio servissero d'ornamento alla Favola sua (Appendice I.10)[28].

Busenello è ambiguo quanto Badoaro nel dimostrare, per mezzo dell'esegesi storica, l'incompatibilità delle regole antiche col gusto moderno: né la tragedia antica (in origine recitata su un carro, con la faccia degli attori ricoperta di fango), né Omero (i cui personaggi recitavano tre, quattro o anche cinque canti alla volta), né Seneca (i cui atti consistono in una singola scena con coro) potrebbero piacere al pubblico moderno; di conseguenza, neanche le regole che li governavano potevano essere applicate al dramma moderno[29].

Vale la pena notare l'epoca in cui Busenello fece queste affermazioni: anche se, con l'eccezione di *Statira* (1655), i suoi libretti furono fra i primi ad essere rappresentati a Venezia, essi non furono pubblicati se non nel 1656 – ovvero, molto dopo l'affermazione del dramma per musica a Venezia. Se rispetto ai suoi colleghi librettisti egli appare in qualche modo più radicale nelle sue affermazioni, più attento al gusto moderno, è forse perché osserva il fenomeno operistico in termini restrospettivi, dopo il pieno successo tanto proprio quanto dell'opera.

[28] Busenello invocò Guarini anche nella lettera scritta a Giovanni Grimani a proposito del libretto di *Statira* (1655), dove paragonò *Il pastor fido* all'*Aminta* di Tasso; la lettera è citata in Arthur Livingston, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*. Venezia, Officine grafiche Callegari, 1913, pp. 369-379. Cfr Appendice I.13b-d.

[29] Questi tre punti appaiono nella lettera su *Statira*; cfr. Livingston, *La vita veneziana*.

4. *La suddivisione in atti.*

La suddivisione dei libretti in atti sembra essere stata dettata da ragioni molto più semplici rispetto all'aderenza alle unità. Per cominciare, i librettisti avevano solo due opzioni: la divisione in tre o in cinque atti. I precedenti classici, descritti da Orazio, non lasciavano dubbi: la divisione in cinque atti era la norma indiscussa dei drammi antichi[30]; ma una forte concorrenza era costituita, con la loro struttura in tre atti, sia dalla tradizione della commedia dell'arte, allora vivente, sia dal dramma spagnolo[31]. Proprio per la sua semplicità, la scelta fra cinque e tre atti illustrava chiaramente il dilemma dei librettisti, richiedeva un impegno che non poteva essere eluso; la decisione presa avrebbe rivelato immediatamente se i precedenti classici fossero stati osservati o meno. Visto l'evidente disagio causato dalla necessità di violare le unità, è sorprendente che così pochi librettisti abbiano scelto la divisione classica in cinque atti.

Abbiamo già discusso la difesa della forma in cinque atti attuata, da parte dell'autore delle *Nozze d'Enea*, sulla base della verosimiglianza: rispetto a tre, cinque atti implicano un numero doppio d'intervalli, quindi anche il doppio delle opportunità, per il pubblico, d'immaginare lo scorrimento del tempo. È interessante notare come questo autore non tenti nemmeno di citare le autorità classiche a difesa della propria scelta, bensì riconosca con qualche imbarazzo la predilezione moderna per i tre atti. Busenello, al contrario, giustifica la scelta dei cinque atti, attuata nel *Giulio Cesare* (1646), con un vistoso ossequio ai precedenti classici: «Se gli Atti sono cinque, e non trè, rammentati, che tutti i Drami antichi, e particolarmente le Tragedie

[30] Orazio, *Ars poetica*, Napoli, Loffredo, 1969, p. 43: «Non risulti più breve e non di cinque atti più lungo ogni scenico dramma, che voglia esser chiesto e tornare alla ribalta».

[31] Ad esempio tutti gli scenari in Flaminio Scala, *Teatro delle favole rappresentative*, Venezia, 1611 sono divisi in tre atti. Ma la maggior parte dei drammi letterari dello stesso autore – e di altri –, composti per essere letti e non rappresentati, sono in cinque atti. Cfr., ad esempio, Flaminio Scala, *Il finto marito* (1618), pubblicato in *Commedie dei comici dell'arte*, a cura di Laura Falavolti, Torino, UTET, 1982, pp. 215-365. Alcuni dei primi libretti romani, alquanto influenzati dalla tradizione teatrale spagnola, erano divisi in tre atti. Fra questi si annoverano *La rappresentatione di Anima e di Corpo* (1600) ed *Eumelio* (1606), come anche *Erminia sul Giordano* (1633) di Giulio Rospigliosi e *Sant'Alessio* (1634) di Stefano Landi. Le «regole» del dramma spagnolo nel XVII secolo sono illustrate in Lope de Vega, *Arte nuevo de hater comedias en este tiempo*, Madrid, 1609. Egli stesso nei suoi drammi abbandonò le «regole» della tragedia, tra cui la divisione in cinque atti e le unità. Nella lettera indirizzata a Cicognini (cfr. n. 27), ad esempio, consiglia l'ordinamento delle «azioni (...) affinché coprano un tempo non di un solo giorno, ma di molti mesi, o anche anni» (citata in Belloni, *Il Seicento*, p. 354).

di Seneca sono distinte in cinque Atti» (Appendice I.12a). Ma *Giulio Cesare* è l'unico libretto di Busenello in cinque atti[32]; e, come abbiamo visto, l'autore non mostra nessun rimorso nel respingere i precedenti classici nelle prefazioni agli altri suoi libretti – nemmeno nella stessa prefazione a *Giulio Cesare*, in riferimento ad altre questioni. Qui Busenello rivela la propria vera natura e il reale funzionamento della sua formazione: per lui e per i compagni d'accademia l'intero arsenale di precedenti esisteva per essere usato o respinto all'occorrenza. E le necessità cambiavano di frequente; quello che oggi era considerato legittimo, il giorno dopo veniva disconosciuto. In ogni caso, i libretti in cinque atti erano molto pochi a Venezia, anche nei primi anni di generale instabilità[33].

La suddivisione in tre atti poteva anche essere la norma accettata per i libretti d'opera moderni (come lo era per il teatro spagnolo e la commedia dell'arte), ma almeno uno dei primi autori sentì la necessità di giustificare la propria scelta. Nella prefazione al suo primo libretto, *Delia* (1639), Giulio Strozzi dichiara del tutto naturale la divisione in tre atti: «Ho partita con qualche metodo l'opera in tre azzioni. Division commune di tutte le cose: principio, mezzo, e fine»; e difende la scelta contro i silenziosi sostenitori della divisione «classica» in cinque atti, distinguendo il dramma antico dai propri lavori: «Gli antichi formavano cinque, perché vi frammettevano il canto [ovvero i cori]. Questa ch'è tutta canto, non hà dibisogno di tante posate» (Appendice I.15e)[34].

[32] E, contrariamente a ciò che risulta dallo stesso libretto (allusioni contenute nella prefazione e nel prologo), potrebbe essere l'unico libretto a non essere mai stato messo in musica. Di certo non fu rappresentato nel 1646, la stagione per la quale era stato scritto, poiché durante quell'anno tutti i teatri d'opera veneziani erano chiusi; cfr. Walker, *Gli errori di Minerva*, p. 16.

[33] Fra i pochi s'annoverano l'*Adone* (1640) di Paolo Vendramin, *Le nozze d'Enea* (1641), di autore anonimo, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640) e *L'Ulisse errante* (1644) di Badoaro – ma la partitura del *Ritorno* è in tre atti e le altre opere potrebbero essere state modificate; non possiamo saperlo perché non sono superstiti le partiture. Per una breve discussione delle differenze fra i libretti manoscritti del *Ritorno d'Ulisse* e l'unica partitura pervenutaci, cfr. Wolfgang Osthoff, *Zu den Quellen von Monteverdis Ritorno di Ulisse in patria*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXIII (1956), pp. 67-78.

[34] Nel difendere la suddivisione in tre atti, in maniera incidentale e implicita Strozzi ammette di credere che il dramma antico fosse solo in parte cantato, e che quindi non costituisse un modello valido per la propria opera. La scelta del termine «azzione» invece del più comune «atto», tuttavia, fa pensare a un cosciente classicismo, minato dalla divisione in tre atti. La scelta di parole classicheggianti o pseudo-tali era tipica di Strozzi. Con un riconoscimento altrettanto ambiguo dei precedenti classici, nei suoi due libretti successivi, *La finta pazza* (1641) e *La finta savia* (1643), diede nomi greci ai tre atti – «Protasi», «Epitasi», e «Catastrofe» –, mostrando così la propria conoscenza della tradizione antica, poi contraddetta dalla divisione in tre atti (questi termini appaiono nel commentario di Donato a Terenzio, del quarto secolo: i, 22, 27; cfr. William Beare, *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, London, Methuen, 1964, p. 217 e cap. XXV: *The Roman Origin of the Law of Five Acts*). In *Proserpina rapita* Strozzi cerca di legittimare la violazione dell'unità di luogo col termine greco «anatopismo», definito nel libretto come «un error di luoghi havendo qui per vaghezza il Poeta congiunto insieme il Lago di Pergusa, il monte d'Etna, il promontorio Pachino, etc»..

Dopo i primi anni del 1640 la divisione in tre atti, una chiara accettazione del gusto moderno, divenne completamente convenzionale nel dramma per musica; i cinque atti, comunque, rimasero la norma per il dramma parlato[35]. La questione non fu sollevata se non alla fine del secolo, quando alcuni dei librettisti più radicalmente classicheggianti, in particolare Frigimelica Roberti – ma anche Zeno –, impiegarono la divisione in cinque atti quale emblema della propria ortodossia[36].

5. *Il coro.*

Un'altra scelta apparentemente molto drastica per i primi librettisti riguardava l'uso del coro. La sua presenza nella tragedia antica era assiomatica; sia Aristotele che Orazio erano stati molto chiari riguardo alla sua importanza, assegnandogli numerosi e differenti ruoli all'interno dell'azione[37]. Anche la pastorale faceva uso di passaggi corali, i quali però erano più marginali rispetto alla trama di quelli della tragedia. L'opera, nella misura in cui era considerata una ripresa della tragedia greca, era quindi destinata a includere i cori; ma il gusto moderno era diverso, almeno a Venezia. Infatti,

[35] Tutte le opere teatrali di Giacomo Castoreo per il Teatro ai Saloni erano in cinque atti (con intermedi musicali). I libretti di Castoreo, invece, erano suddivisi in tre.

[36] La maggior parte dei libretti di Frigimelica Roberti sono in cinque atti. Essi, assieme ad altri libretti in cinque atti di poeti come Zeno e Pariati, costituivano la specialità del Teatro S. Giovanni Grisostomo; vedi cap. XIII.

[37] Cfr. Weinberg, *A History of Literary Criticism*, pp. 914-916; Aristotele, *Poetica*, cap. XVIII (1456a): «Quanto al coro, bisogna considerarlo come uno dei personaggi del dramma; e deve essere parte integrale del tutto e deve partecipare all'azione» (Aristotele, *Poetica*, pp. 63-64); Orazio, *Ars poetica*, p. 43: «Il coro, a sua volta, sostenga d'un attore la parte, d'un uomo la figura, ed innalzi cantici, nell'intervallo degli atti, che estranei non siano all'argomento, che anzi con esso combacino in pieno. Sia favorevole il coro ai buoni, dia loro consigli blandi, ne plachi lo sdegno, consente con chi si proponga di schivare la colpa: elogi pur esso il frugale desinare leggero, esalti datrice di vita la giustizia, le leggi, la pace dagli usci dischiusi; i segreti tuteli e preghi e scongiuri gli dei che la fortuna arrida ai miseri, sfugga ai superbi». Per quanto riguarda la commedia, manca in Orazio una descrizione approfondita del coro.

una delle distinzioni convenzionali fra l'opera veneziana ed i suoi predecessori consiste proprio nell'importanza conferita agli episodi corali. Le opere fiorentine, mantovane e romane della prima metà del secolo impiegavano ampiamente il coro, all'interno e fra gli atti, dove svolgevano funzioni musicali e drammatiche. In alcune delle primissime opere i passaggi corali fornivano le uniche articolazioni nei flussi di recitativo, altrimenti pressoché continui, quindi contribuivano in maniera decisiva a conferire una forma al lavoro[38]. Le opere veneziane, invece, sono contraddistinte dalla mancanza – o scarsità – di cori; per veicolare il dramma ci si concentrava dunque sui solisti, impiegando vari stili vocali[39].

Un esempio della differenza tra la funzione del coro nelle prime opere e quella nei drammi per musica veneziani è fornita dal confronto fra le prime e le ultime opere di Monteverdi, un paragone già attuato per quanto riguarda l'orchestrazione. Nella tradizione della pastorale, e conformemente ai precedenti fiorentini, *Orfeo* contiene molti cori – di ninfe e pastori, di spiriti infernali – che inquadrano e commentano gran parte dell'azione. Nell' *Incoronazione di Poppea*, invece, ci sono solo due cori: quello dei seguaci di Seneca nel momento in cui reagiscono alla sua decisione di morire, un coro che richiedeva solo tre cantanti (è essenzialmente un coro di solisti) e quello dei cortigiani di Nerone che celebrano l'incoronazione di Poppea. Un esempio ancora più significativo è fornito dalle due versioni dell'*Arianna* di Rinuccini, l'originale destinata a Mantova nel 1608, la seconda a Venezia nel 1640. Il libretto stampato nel 1640, come già osservato, si differenzia in maniera significativa – anche se sottile – dal dramma originale. Oltre alla mancanza del sottotitolo generico di «tragedia», molti dei cori sono collocati tra virgolette; sembrerebbe quindi che la designazione «tragedia» fosse associata a un ampio uso del coro. I cambiamenti attuati nella versione del 1640 resero l'*Arianna* più in linea col dramma per musica veneziano, sempre più convenzionale – sebbene ancora lontano dall'essere tipico.

Neanche i più classicheggianti fra i primi librettisti veneziani inclusero molti cori nei propri drammi, e quelli che vennero inseriti si trovavano

[38] Ciò avviene nell'*Euridice* di Peri e nella *Rappresentazione di Anima e di Corpo* di Cavalieri, ad esempio. Il coro aveva certamente una funzione importante nelle opere romane più tarde, basate sul modello tragico; cfr. Margaret Murata, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, «Early Music History», IV (1984), pp. 101-134.

[39] L'assenza del coro è analoga al minore rilievo conferito ai movimenti strumentali nelle opere veneziane rispetto a quelle di corte; cfr. Donald J. Grout, *The Chorus in Early Opera*, *Festschrift Friedrich Blume*, a cura di Anna Amalie Abert e Wilhelm Pfannkuch, Kassel, Bärenreiter, 1963, pp. 151-161.

all'interno, non fra gli atti. Come al solito, questi autori erano abbastanza sicuri di sé da attirare l'attenzione sulle proprie manchevolezze; l'autore delle *Nozze d'Enea* presenta una difesa tipicamente minuziosa ed erudita:

> Il Coro poi era parte integrale delle vecchie Tragedie, entrando non solo come personaggio, mà cantando principalmente tra Atto; e Atto con gesti, e saltationi, e con quei cosi fatti gemiti, & eiulati. Mà nelle moderne è fatto men considerabile, vedendosi in alcune per poco più, che per partimento de gli Atti. Io come hò introdotti anco più Cori nel mezo de medesimi Atti, cosi non me ne son valso nel fine di loro, perch'essendo cantata tutta la Tragedia, cantando anco il Coro riuscirebbe di troppo tedio, onde per appagar più li Spettatori con le variationi si sono introdotti balli, in certo modo dalla favola scaturienti, come ancora gli antichi Cori ballavano al canto del tetrametro; verso appropriatissimo à moti del corpo (Appendice I.9h-i).

In questo caso il fatto che l'intero dramma dovesse essere messo in musica serviva come doppia scusa, sia per non inserire i cori fra gli atti, sia per includere i balletti, i quali, oltre a soddisfare il requisito essenziale della varietà, potevano essere giustificati, attraverso una sottile reinterpretazione della teoria classica, quale continuazione dell'antica pratica della danza corale.

Con un ragionamento analogo anche Bissari, nella prefazione a *Torilda*, difende la sostituzione dei cori con i balletti fra gli atti: il coro danzava.

> A gli scherzi, e balli, che s'intessono alle moderne rappresentanze s'innovano quell'antiche *emmeleia* che rendevan men noiose le lor Tragedie. (...) Di questi adornate le nuove Scene, non si diran manchevoli de gli usati chori, già, che i Chori per lo più ne Balli si dimostravano; e le Danze cuì sarà co'l suono aggiunto il canto, non saran dissimili da quella Iporchematica, di che scrive Atheneo, che con canti, e suoni si distingueva (Appendice I.25c)[40].

6. *Il gusto moderno e l'etica.*

Dietro a queste scelte specifiche – l'uso del coro, la suddivisione in atti e anche l'osservanza delle unità – vi è un fondamentale conflitto fra le regole tradizionali e il gusto moderno. Questo conflitto riguarda anche un'altra questione che stava particolarmente a cuore ai librettisti: l'intento dei loro lavori.

[40] La maggior parte delle opere degli anni '40 del Seicento prevedevano dei balletti alla fine del primo e del secondo atto. Conformemente ai precedenti classici, essi erano solitamente connessi in qualche modo, sebbene non troppo strettamente, agli eventi drammatici dell'opera. Per una panoramica sulla mutevole funzione di questi balletti nell'opera del XVII secolo cfr. Katherine Kuzmick Hansell, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. V: *La spettacolarità*, 1988, pp. 177-306: 177-192.

La manifesta valenza commerciale, che aveva modellato l'opera veneziana sin dai suoi primissimi giorni, aveva dato nuova rilevanza alla questione; ma nel trattarla i librettisti seguivano una vecchia tradizione, quella degli autori del Cinquecento che avevano cercato di capire e comunicare gli obiettivi del dramma sulla base della teoria poetica antica[41]. Apprezzavano l'importanza data da Artistotele alla catarsi emotiva, ma generalmente seguivano le indicazioni di Orazio nel considerare come proprio obiettivo la ricerca tanto del «diletto» quanto dell'«utile». In ogni caso, giungere a una definizione precisa di questi concetti, come anche del loro rapporto all'interno di ogni singola opera, richiedeva una discussione approfondita. Sempre seguendo gli insegnamenti di Orazio, la gran parte dei teorici del XVI secolo aveva permesso la combinazione di questi due elementi, in quanto l'uno era il mezzo necessario per la realizzazione dell'altro. Così anche i nostri librettisti, sebbene con esitazione, almeno durante gli anni '40 del Seicento, dettero una maggiore priorità all'utile piuttosto che al diletto.

Il tentativo di suffragare la portata etica dell'opera ispirò interpretazioni molto elaborate, come quella offerta da Giulio Strozzi nell'*Allegoria* introduttiva al suo libretto per *Delia*:

> Mà perche (...) non hò operato à caso nella struttura di questa favola, le dirò ancora l'allusione di lei. I figliuoli del Sole (...) sono i miseri mortali, sottoposti al gastigo di lui, per l'alterigia, & arditezza loro. I Ciclopi significano i vapori malvagi. (...) Il Sole saetta i Ciclopi, cioè que' perniciosi vapori (...) e fà cessar il male. (...) [Il Sole si finge] Pastor d'Admeto, cioè del Prencipe prudente, il quale coopera con mezzi opportuni alla nostra salvezza. (...) Si può tutta questa compositione, à guisa de' Sacri Poemi, spiritualmente applicare all'Anima nostra, che desidera di congiungersi con Dio, dal quale è ricevuta in gloria (Appendice I.15b)[42].

Strozzi rivendicava un elevato significato morale per un testo che difficilmente poteva apparire adeguato.

Qualche scrupolo morale sembra aver operato anche nella prefazione al suo libretto successivo, *La finta pazza*, dove Strozzi difende l'apparente stile basso della propria opera: «Non ti ridere dell'humiltà del nome, né della qualita della materia, impercioche ho voluto tenermi basso con l'inscrittione, e stretto con l'invito, per corrispondere senza altitonanza di titoli nel rimanente molto meglio alla poca aspettatione dell'Opera» (Appendice I.16b).

[41] Cfr. Spingarn, *A History of Literary Criticism*, p. 47; riguardo a Castelvetro cfr. anche Weinberg, *A History of Literary Criticism*, pp. 505-508.

[42] Questo tipo di commento allegorico è la continuazione di quell'impulso moralizzatore che per secoli aveva reso innocui ai lettori cristiani i testi pagani come quelli di Ovidio.

Era pertanto voluta non solo l'apparente modestia del libretto, ma anche ciò che poteva sembrare un comportamento indecoroso di uno dei personaggi principali, Deidamia, che finge la pazzia. Le sue azioni, comunque, offrono una lezione morale, come Strozzi ricorda ai propri lettori: «molti huomini grandi con simulata pazzia hanno effettuato i lor prudentissimi consigli in gran benefitio della patria».

Bisaccioni attribuì un valore didattico ancora più rilevante alla pazzia di Deidamia; nel suo commentario sull'opera di Strozzi egli la interpreta come una lezione pratica di pedagogia, in quanto illustra «quanto debbano i padri star oculati nel provedere e prevedere i pericoli dei figli nell'allevarli». E questa lezione dimostra a sua volta, per quanto possa apparire improbabile, che «l'opere sceniche dovrebbono per utile, più che per diletto udirsi, e considerare». Il messaggio trascende sicuramente il mezzo[43].

Qualche librettista, comunque, non esitò a negare in modo esplicito che vi fosse il benché minimo intento morale nelle proprie opere. L'autore anonimo delle *Nozze d'Enea*, già citato diverse volte, asserisce che, nonostante l'utile oraziano sia il «fin principale» della poesia, il proprio obiettivo consistesse nel «diletto maggiore» e, come da Aristotele, nell'eccitamento delle passioni:

> Ma come sia vero, che la Tragedia d'esito lugubre sia migliore dell'altra, non è però, ch'anco questa [tragedia di lieto fine] non sia atta all'eccitamento delle passioni; partorendo ella poi il diletto maggiore, il quale se non è il fin principale, come l'utile dovuto alla Poesia, deve tuttavia dal Poeta esser molto ricercato; massime così richiedendo la conditione de tempi, à quali si sono sempre li Poeti grandemente accomodati (Appendice I.9b).

E il librettista di *Bellerofonte* non sentì nemmeno la necessità dell'utile quando rigettò l'autorità oraziana e proclamò il diletto quale scopo principale della poesia: «Delli due fini, che insegnò Oratio non è rimasto alla poesia, che il diletto; in questa età non han bisogno gl'huomini di imparare il vivere del mondo con gl'altrui componimenti» (Appendice I.19f).

La negazione del fine etico del dramma, così come la sua affermazione, richiama l'attenzione su una questione che ovviamente riguardava da vicino questi librettisti. Tali propositi potevano essere difficilmente individuabili senza un'indicazione da parte degli autori, ma erano intrinseci a molti di questi testi, anche i più improbabili, come quelli che parevano particolarmente edonistici e amorali. Uno dei primi librettisti, Paolo Vendramin, offre per questi testi una chiave d'interpretazione in termini etici; nel prologo

[43] *Il cannocchiale per la Finta pazza, dilineato da M[aiolino] B[isaccioni] C[onte] di G[enova]*, Venezia, Surian, 1641.

all'*Adone* commenta la tragica morte dell'eroe, indicando la morale della storia: «Se stupor, se pietà sia, che v'ingombre / Spettatori a tal fin; fattevi accorti, / Ch'i diletti de l'huom tutti son corti / E le gioie d'Amor tutte son'ombre».

La lezione morale di Vendramin può essere applicata anche a circostanze contrastanti; il lieto fine poteva essere edificante quanto quello tragico. Questo punto è cruciale per l'interpretazione di uno dei libretti più problematici del periodo, *L'incoronazione di Poppea* di Busenello – e di molti altri libretti. L'illecita scalata al potere di Poppea, che culmina con la sua incoronazione quale imperatrice a fianco a Nerone, è basata tanto sulla lussuria quanto sulla morte ed esilio d'individui chiaramente innocenti e morali. Alla fine, comunque, nonostante l'indiscutibile vittoria di Poppea, l'opera è soprattutto un racconto ammonitore piuttosto che una celebrazione dei peccati d'omicidio e di lussuria. Il pubblico, il quale senza dubbio conosceva la vera storia di Seneca, sapeva che il trionfo di Poppea sarebbe stato solo momentaneo e che l'imperatrice sarebbe stata presto violentemente uccisa dal marito. La lezione della storia, quindi, anche se implicita, non può essere considerata meno morale di quella dell'*Adone* di Vendramin[44].

Dopo la metà del secolo, quando il loro numero era cresciuto in maniera esponenziale, la maggioranza dei librettisti abbandonò questo tipo di difesa teorica dei propri lavori; a questo punto potevano accettare come assiomatiche le premesse argomentate dai loro predecessori più accademici. Alcuni, ad ogni modo, continuarono a sentire la necessità di giustificare il divario fra gli obiettivi etici del dramma antico e quelli maggiormente edonistici delle proprie opere. Ancora nel 1667 Nicolò Minato sosteneva molto esplicitamente, nella prefazione al libretto, la portata etica della propria *Caduta di Elio Seiano*:

> E se trovi chi s'esprima, che non gli vadano à senso, osserva, e vedrai esser persone di basso grado che non arrivano à concepire elevati sentimenti d'Anima Eroica. Rammentati, che le Rappresentationi di questi Drama furono dagl'Antichi inventate per insegnar la perfettion de' costumi onde l'Attioni, che vi si figurano, devono formarsi all'Idea di quelle che doverebbe essere, se non di quello che è (Appendice I.43)[45].

[44] Questa interpretazione è approfondita in Rosand, *Seneca*, pp. 34-52; cfr. anche Pirrotta, *Scelte poetiche*, p. 146.

[45] Per quanto riguarda *La caduta di Elio Seiano* e il suo gemello, *La prosperità di Elio Seiano*, cfr. Craig Monson, *A Seventeenth-Century Opera Cycle: The Rise and Fall of Aelius Sejanus* (manoscritto).

E la prefazione dell'editore al libretto anonimo di *Achille in Sciro* (1664) si preoccupa ancora degli scopi del dramma: «Se [questo Drama] non camina con le regole severe d'Aristotile, siegue la piacevole usanza del secolo, essendo questa una sorte di compositione nuova, ch'à differenza dell'antiche, hà più per fine il dilettevole, che l'utile» (Appendice I.54)[46].

La questione divenne particolarmente pressante per alcuni fra i libretti più lascivi del periodo più tardo, benché non tutti i librettisti cercassero di giustificare la propria salacità con scuse così contorte e patetiche come quelle addotte da Giacomo Castoreo nella prefazione al suo *Pericle effeminato* (1653):

> Se non hò osservato ne il decoro nei personaggi, ne il verisimile negli accidenti, non mi riprendere, perche seguo l'abuso, introdotto da molti, e praticato da tutti. Quelle metafore, che hanno titolo di giocoso, lontane però in qualche parte dalla modestia morale; ascoltele come ti piace; ma sappi, che la mia Intentione non è mai stata d'inserirvi l'oscenità; anzi d'indurti a compianger meco la depravata corutella del Secolo, nel quale la facoltà poetica, che altre volte fù stromento d'intimorir i tiranni con la Civiltà de Costumi, non trovi mezo per dilettarti che con la sfacciatagine de moti inhonesti (Appendice I.40b).

Molto più avanti, nella prefazione ad *Alcibiade* (1680), tutto ciò che Aurelio Aureli riuscì a tirar fuori a giustificazione del proprio libretto, profondamente licenzioso, fu questo formale – quanto debole – accenno alla moralità: «Goderai di qualche scherzo lascivo ma pero moderato, composto da me a solo fine, che tu impari a sfuggirlo, e non ad imitarlo»[47].

Per la prima generazione di librettisti – gli Incogniti Busenello, Badoaro, Bartolini, Bisaccioni e Strozzi, profondamente accademici nella loro formazione e nei loro interessi – l'autorità degli antichi era parte del bagaglio culturale; era sempre presente in sottofondo, in attesa di essere applicata dove e come necessario. Lo scopo principale di tutte le loro citazioni, come Badoaro ammette chiaramente, era quello di dimostrare di essere a conoscenza delle regole: «In ogni tempo si è veduta aperta la strada dell'inventare, non tenendo noi altro obligo circa i precetti degli Antichi, che di saperli» (Appendice I.8k). Cosa ne facessero dopo era questione di scelte individuali.

[46] Secondo Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, p. 66, l'autore di *Achille in Sciro* era Ippolito Bentivoglio.

[47] Per una discussione più approfondita sulla questione della decadenza morale nei libretti veneziani cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 267.

7. *I soggetti.*

Un ambito in cui l'impatto dei precedenti classici rimase evidente, almeno in superficie, era la scelta del soggetto. Le storie erano antiche: molte delle prime opere veneziane, come le fiorentine e le romane, erano basate su soggetti mitologici, per la maggior parte derivati da Ovidio (probabilmente filtrati da traduzioni e adattamenti moderni, specialmente di Anguillara): *Andromeda*, *Adone*, *Apollo e Dafne*, *Arianna*[48]. Altre trattavano i personaggi mitologici in modo meno rigoroso: *Amore innamorato*, *Venere gelosa*, *Delia*. Altre ancora, derivando la trama da Omero e Virgilio, raccontavano le imprese degli eroi greci e troiani: *Le nozze di Teti e di Peleo*, *Il ritorno d'Ulisse*, *Didone*, *Le nozze d'Enea*. Un'altra importante categoria di libretti era quella del racconto cavalleresco derivato dalla letteratura italiana più recente, da Ariosto a Tasso: *Bradamante*, *Armida*. Nella maggior parte dei casi i librettisti si basavano su modelli letterari o drammatici preesistenti; durante il primo decennio di vita dell'opera veneziana le storie del tutto inventate erano poco comuni. Ma la natura della fonte determinava l'atteggiamento del librettista nei suoi confronti, la misura in cui la seguiva o la rielaborava. La mitologia, la quale riguardava le imprese delle divinità dell'Olimpo, permetteva al librettista una certa libertà di immaginazione. I vari eventi della vita delle divinità erano autosufficienti, si prestavano tanto a venire isolati, quanto uniti o trasformati; legati dalla comune cittadinanza olimpica, potevano anche essere combinati con quelli degli altri dei con cui entravano in contatto. Un cast di divinità poteva essere ampliato o ristretto ad libitum, i personaggi potevano essere aggiunti solo per le loro peculiarità – il potenziale comico, ad esempio, come nel caso di Momo e Mercurio; la loro caratterizzazione lasciava più spazio all'invenzione e all'immaginazione. Principalmente, la mitologia non solo permetteva la sospensione dell'incredulità, ma addirittura la incoraggiava: gli dei erano automaticamente esonerati dalle regole del comportamento umano[49].

Gli argomenti storici, invece, a prescindere dalla loro dimensione mitologica, richiedevano maggiore attenzione alla verosimiglianza. La guerra

[48] *Le metamorfosi di Ovidio ridotte da Gio. Andrea dell'Anguillara in ottava rima* (1554). L'importanza di Anguillara quale fonte per la trama delle opere del XVII secolo è discussa in Bianconi, *Il Seicento*, pp. 217; cfr. anche Rosand, *L'Ovidio trasformato*, in Aurelio Aureli e Antonio Sartorio, *Orfeo*, a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983, pp. IX-LVII: X-XI.

[49] Cf. *Il corago* (Appendice II.1b). La propensione del pubblico ad accettare il canto delle divinità ebbe ebbe, nelle prime opere, un ruolo fondamentale nello sviluppo di occasioni per l'inserimento di arie.

troiana aveva cause e conseguenze; aveva un inizio e una fine. Ulisse ed Enea, sebbene personaggi leggendari, erano esseri umani con storie e destini molto noti; le loro avventure erano colme d'implicazioni e conseguenze storiche. Non sorprende, quindi, che i primi librettisti si sentissero meno liberi nel trattare storie umane piuttosto che miti divini, e che sentissero la necessità di giustificare ogni deviazione dalla storia originale.

In questo senso, uno dei più noti revisionisti era, come prevedibile, Busenello. Il suo trattamento dell'episodio virgiliano di Didone ed Enea si inchina al gusto moderno in un modo tale da rasentare l'assurdo: impone il lieto fine a questa storia così profondamente tragica. Eppure trova per le proprie scelte una giustificazione pienamente accademica:

> E perche secondo le buone Dottrine è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, mà le Istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fù Anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo Marito, mà per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che quì segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle Istorie. Chi scrive sodisfa al genio, e per schiffare il fine tragico della morte di Didone sì e introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Quì non occorre rammemorare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori habbiano rappresentate le cose à modo loro, sono aperti i Libri, & non è forestiera in questo Mondo la eruditione (Appendice I.11b).

Naturalmente, la convenzione del lieto fine nella tragedia non nacque affatto con l'opera: lo stesso Aristotele aveva affrontato la questione. Pur ritenendo il lieto fine più appropriato alla commedia, ne aveva riconosciuto l'uso nella tragedia come un modo per assecondare il gusto del pubblico[50]. Gli autori rinascimentali avevano deliberatamente approfittato di questa possibilità: ad esempio Giraldi Cintio, le cui tragedie hanno tutte un lieto fine, ne ammette la generale impurità chiamandole «tragedie miste». Ammette pure che ciò fosse «solo per servire a gli spettatori, & a farle riuscire più grate in Scena, & conformarmi più con l'uso dei nostri tempi»[51]. La questione rimase problematica anche nel XVII secolo e le motivazioni per l'inserimento del lieto fine rimasero le stesse, ovvero il gradimento del pubblico – come ci ricorda Giulio Strozzi nel difendere la propria tragedia *Erotilla*, scritta in onore delle nozze del principe di Sulmona:

> Mà che hanno da fare le Tragedie colle nozze? Nel vero la disconvenevolezza sarebbe grande, se la mia non fosse una di quelle Tragedie, alle quali è lecito di terminare con fine allegro, e di lasciare à bocca dolce gl'uditori. (...) E vero, che queste tali

[50] Aristotele, *Poetica* 1453a.

[51] Citato in Weinberg, *A History of Literary Criticism*, I, p. 442, n. 44.

secondo le regole di Aristotile paiono meno perfette, mà secondo il gusto di hoggidì, che è regola d'ogni regola, sono con maggior avidità ricevute, e con maggior patienza ascoltate (Appendice I.14b)[52].

Più avanti nello stesso passaggio, Strozzi compie un'ulteriore distinzione fra tragedia a lieto fine e tragicommedia, enfatizzata anche dagli autori rinascimentali:

Nè voglio, che altri per Tragicomedia me la battezzi, percioche questi mostrarebbe di non intender la forza di tal voce, nè di sapere in qual senso l'habbiano usata gli Antichi. Poiche Tragicomedia dissero à quelle Comedie solamente, nelle quali frammetevano alcun personaggio più nobile, e tragico, come Heroe, o Dio, mà non chiamarono mai con tal nome quelle Tragedie, le quali in allegrezza fecero terminare (Appendice I.14b).

Questa distinzione, come vedremo, ebbe particolare rilevanza per lo sviluppo del libretto veneziano[53].

In ogni caso, che si trattasse di tragedia o tragicommedia, il lieto fine aveva già un lungo albero genealogico in ambito operistico, essendo stato introdotto nella prima opera fiorentina a noi pervenuta, l'*Euridice* di Peri, e successivamente impiegato in molte altre occasioni. Busenello, comunque, nella *Didone* sentì la necessità di giustificare questa scelta, forse perché la fine tragica della storia era ben conosciuta. Qualunque fosse la ragione, sembra che egli sia stato l'unico librettista a citare delle fonti antiche – nonostante non sia chiaro a quale in particolare si riferisse – per giustificare questa caratteristica nell'opera.

[52] *L'Erotilla: Tragedia di Giulio Strozzi*, saggio primo, terza impressione, in *I Saggi poetici di Giulio Strozzi*, Venezia, Alberti, 1621. È la stessa distinzione che fa l'autore delle *Nozze d'Enea* fra «tragedie lugubri» e «di lieto fine» (Appendice I.9b-c).

[53] Originariamente il temine «tragicommedia», così come coniato da Plauto, si riferiva a drammi che combinavano elementi tragici e comici mettendo insieme imperatori, dei e servi; il lieto fine non sembra aver svolto un ruolo significativo nella definizione originale di Plauto, anche se scrittori rinascimentali – come Giraldi Cintio – impiegarono il termine per le tragedie a lieto fine. Cfr. Weinberg, *A History of Literary Criticism*, p. 210. Nel Rinascimento la disamina più approfondita della questione della tragicommedia è quella di Battista Guarini, *Il Verrato*, Ferrara, Galdura, 1588, discussa in Weinberg, *A History of Literary Criticism*, pp. 658-668; cfr. anche Guarini, *Compendio della poesia tragicomica*, Venezia, Ciotti, 1601. Guarini definì tragicommedia come una combinazione di tragedia e commedia, la quale «prende dall'una le persone grandi, non l'azione; la favola verisimile ma non vera; gli affetti mossi, ma rintuzzati; il diletto non la mestizia; il pericolo non la morte. Dall'altra il riso non dissoluto, le piacevolezze modeste, il nodo finto, il rivolgimento felice, & sopra tutto l'ordine Comico» (*Il Verrato*, f. 19, citato in Weinberg, *A History of Literary Criticism,* pp. 659-660). Sulla tragicommedia cfr. *Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*, a cura di Alex Preminger, Princeton, Princeton University Press, 1965, pp. 865-868.

Altri librettisti, tuttavia, rimasero più fedeli alle proprie fonti, almeno nel primo periodo. Nel *Ritorno d'Ulisse*, ad esempio, Badoaro segue molto fedelmente l'*Odissea*; ma quando tratta il medesimo soggetto in un altro libretto, l'*Ulisse errante* (1644), tratta le fonti con maggiore libertà. Le deviazioni dall'originale, indicate dallo stesso Badoaro nella prefazione, erano intenzionali, costituivano una risposta a coloro che avevano criticato il suo libretto precedente, chiaramente giudicato povero d'invenzione e fantasia.

Feci già molti anni rappresentare il ritorno d'Ulisse in Patria, Dramma cavato di punto da Homero, e raccordato per ottimo da Aristotile nella sua Poetica, e pur'anco all'hora udij abbaiar qualche cane, ma io non fui però tardo risentirmene co' sassi alle mani. Hora fò vedere l'Ulisse Errante, ch'è in sostanza dodici libri dell'Odissea d'Homero: in parte hò diminuiti gli Episodii, in parte hò aggrandito il soggetto con inventioni per quanto mi parve il bisogno, non dilungandomi però nell'essenza dalla rappresentata Historia (Appendice I.8a).

Benché *Il ritorno d'Ulisse* segua molto da vicino l'*Odissea*, non lo fa in maniera sistematica; il dramma dialogato di Badoaro è naturalmente molto più corto e più concentrato dell'epica omerica, dove l'azione è raccontata piuttosto che rappresentata, una distinzione generale per la quale Badoaro, prevedibilmente, era assai sensibile. Egli spiega la differenza in modo succinto, anche se non fa riferimento al *Ritorno d'Ulisse* bensì solo all'*Ulisse errante*:

Se vorrà affermar un bell'Ingegno... che il soggetto è più da Epopeia, che da Tragedia, io le dico, che chi vorrà leggerlo in Epopeia anderà nell'Odissea d'Homero, e chi vorrà sentirlo in Tragedia, venirà nel Theatro dell'Illustrissimo Signor Giovanni Grimani, dove in poco tempo, e con minor fatica lo vedrà più pomposo comparire sopra le Scene (Appendice I.8f).

Le caratterizzazioni del *Ritorno d'Ulisse* si basano in genere su Omero, ma sono sviluppate in varie maniere. I personaggi secondari permettevano una maggiore libertà di rielaborazione rispetto ai protagonisti: meno si sa di loro, meno sono importanti le loro storie. Una in particolare, quella del mendicante Iro, ottiene per mano di Badoaro una caratterizzazione molto più approfondita. Definito «parasito» da Badoaro (e «parte ridicola» nella partitura di Monteverdi), Iro ha un ruolo molto più rilevante nell'opera che nel poema epico, offrendo l'opportunità di un'ampia gamma d'imitazioni comiche – rabbia, balbuzie, pianto. L'effetto è comunque difficilmente comico quando, dopo essere stato battuto vigorosamente da Ulisse, Iro non

se ne sta passivamente accanto al muro di cinta dei giardini per far scappare gli animali randagi, come nell'*Odissea*, bensì decide di suicidarsi[54].

La violenza al decoro perpetrata in questa tragedia dalla presenza di un personaggio comico come Iro fu notata dall'autore anonimo delle *Nozze d'Enea*, il quale plasmò su di lui un proprio personaggio comico[55]. Ancora una volta, il desiderio di soddisfare il gusto moderno aveva ispirato l'infrazione delle regole – in questo caso, di quelle relative al genere. Ma non era difficile trovare un precedente; oltre ad Iro, l'autore anonimo poteva rifarsi a diversi modelli. Poteva essersi basato su Ermafrodito, dalla *Delia* di Strozzi (1639), sul quale lo stesso Strozzi, nella sua prefazione, aveva richiamato un'attenzione particolare: «Ho introdotto qui l'Hilaredo de' Greci, e questi sarà il giocoso Ermafrodito, personaggio nuovo che tra la severità del Tragico, e la facetia del Comico campeggia molto bene sù le nostre Scene» (Appendice I.15f). Lo stesso Strozzi aveva modellato il proprio personaggio su un altro, comparso sulle scene l'anno prima: Scarabea, nella *Maga fulminata* di Ferrari[56]. Ed egli riconosce il suo debito esplicitamente nel primo discorso di Ermafrodito:

> Con lusinghe ladre
> Mercurio mio padre
> Venere assaggio:
> Nacqui di bella Dea;
> E la nudrice mia fù Scarabea.
>
> L'han gia molti udita
> Vecchia rimbambita
> D'amore cantar,
> Ma non è maraviglia
> D'una Tiorba, e d'un Poeta è figlia.
>
> Latte Scarabeo
> Mi fece un Orfeo
> Si lungo, e sottil:
> Son di Venere figlio,
> Ma nel restante à Scarabea simiglio.

[54] Cfr. Ellen Rosand, *Iro and the Interpretation of Il ritorno d'Ulisse in patria*, JM, VII (1989), pp. 141-164.

[55] Il passaggio è citato a pp. 39-40. Cfr. anche Appendice I.9e.

[56] Il modellamento di Ermafrodito su Scarabea costituiva evidentemente una delle molte revisioni del libretto, che Strozzi sostiene di aver compiuto circa dieci anni prima per un motivo differente (Appendice I.15h); cfr. anche Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 411 e n. 137.

In tutti questi casi, il personaggio comico offre una tregua dal dramma serio e così facendo rappresenta una violazione delle regole della tragedia. Se i trasgressori ne erano coscienti, altrettanto sapevano di essere in buona compagnia; potevano giustificarsi, con rassicurante tautologia, citandosi a vicenda.

Questa solidarietà, questo farsi forza l'uno con l'altro citandosi a vicenda, rappresenta un importante punto di svolta nello sviluppo dell'opera veneziana. Tale pratica era in realtà cominciata quasi subito, da quando la seconda opera eseguita a Venezia aveva fatto riferimento alla prima, e si consolidò assieme all'opera giungendo a sostituirsi alla citazione dei modelli classici. I librettisti si citavano reciprocamente e in piena coscienza, come avevano sempre fatto e continuarono a fare con tutte le fonti, consapevoli delle proprie comuni esigenze, finalizzate a legittimare la loro attività: da una parte quella di trovare dei precedenti specifici, dall'altra quella d'inserirsi e continuare una storia generale del genere teatrale. Queste citazioni incrociate erano parte integrante del processo di consolidamento dell'opera a Venezia, creando e al contempo registrando la storia del nuovo genere.

Il numero crescente di citazioni incrociate produsse un cambiamento decisivo nell'equilibrio fra le autorità antiche e il gusto moderno. Dando concreta attuazione al concetto di gusto moderno, questi esempi specifici ne accrescevano tanto l'importanza, quanto la centralità per i libretti successivi. In un arco temporale più ampio, la presa in prestito di soggetti da altri libretti determinò il consolidamento di una serie di convenzioni che portarono alla definizione dell'opera veneziana quale genere a sé stante.

La rielaborazione di Omero nell'*Ulisse errante* di Badoaro, come quelle di Virgilio nella *Didone* di Busenello, rivelano un altro importante orientamento nello sviluppo del genere – un orientamento che, nonostante avesse avuto origine agli inizi degli anni '40 del Seicento, prese vigore durante il corso del decennio. Si tratta della tendenza verso una maggiore libertà nell'adattamento delle fonti, verso una maggiore enfasi sull'«inventione». Ma in questo primo periodo non tutti i librettisti sentirono l'obbligo di giustificarsi per il fatto di essersi presi qualche libertà con le fonti; Giovanni Faustini fece l'opposto: nella prefazione al suo secondo libretto, *Egisto* (1643), confessa non tanto l'eccessiva «invenzione», quanto piuttosto un prestito: «L'Episodio d'Amore (...) ti confesso d'haverlo tolto d'Ausonio, con quella licenza, ch'usarono i Poeti Latini di togliere l'inventioni da' Greci per vestire le loro favole, & i loro Epici Componimenti» (Appendice I.31b). La differenza essenziale fra il libretto di Faustini e quelli che abbiamo già discusso, implicita ma non chiaramente enunciata, consiste nel fatto che il

resto del testo di Faustini non è tratto da alcuna fonte evidente, bensì è liberamente inventato; ciò suggerisce un modello differente: la tragicommedia, non la tragedia[57].

Il contrasto fra i librettisti che difendevano l'invenzione e quelli che difendevano il prestito da altre fonti rappresentava una dicotomia di fondo nella fase iniziale dell'opera a Venezia. Badoaro e Busenello, gli apologisti Incogniti, stavano da una parte; Faustini e altri, di cui discuteremo nei capitoli successivi, dall'altra. I teorici accademici e gli uomini pratici del teatro: queste due correnti, esemplificando il contrasto fra la teoria e la pratica, erano i più importanti rappresentanti del nuovo genere, il dramma per musica; dagli inizi della sua storia l'opera a Venezia prese forma da questa dialettica. I professionisti del teatro, come Ferrari e Manelli, portarono l'opera a Venezia; gli accademici, di cui abbiamo analizzato le convinzioni sulla natura della tragedia in relazione ai loro lavori teatrali, contribuirono a dare sostanza intellettuale e storica all'opera[58]. Anche se non usarono mai questa denominazione, preferendo in suo luogo i termini «tragedia» o «dramma», il loro contributo fu enorme nella definizione del dramma per musica. Nel citare e poi dismettere le regole in quanto contraddittorie o irrilevanti, i librettisti Incogniti misero da parte le problematiche che li avevano assillati in quanto intellettuali che conoscevano bene la letteratura classica, aiutando a ripulire il campo e a porre l'opera su fondamenta solide per i loro successori, meno accademici ma più pragmatici. Le loro difese teoriche conferirono una patina di legittimità letteraria a un genere bastardo.

[57] I libretti di Faustini, divenuti un modello per la gran parte dei libretti scritti nella seconda metà del secolo, sembrano quasi essere stati creati per esaudire i criteri della tragicommedia elaborati da Guarini (cfr. n. 53).

[58] Per un esempio del contrasto fra questi due gruppi si vedano i commenti antiaccademici di Ferrari, nella prefazione all'edizione bolognese del suo *Pastor regio,* Bologna, Monti & Zenero, 18 maggio 1641 (Appendice I.5a). Un personaggio sembra aver riconciliato i due mondi: Giacinto Andrea Cicognini, professionista del teatro, avrebbe anche partecipato all'«erudita conversatione» dei membri dell'Accademia degli Incogniti, Loredan, Pietro Michele, Herrico, e Strozzi. Cfr. Angelo Bontempi, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695, p. 188; citato in Bianconi e Walker, *Production*, p. 213, n. 11.

III

DA RAPPRESENTARE IN MUSICA: L'ASCESA DELL'OPERA COMMERCIALE

La concordia tra i librettisti riguardo alla designazione «dramma per musica» dava alla nuova arte un certo grado di legittimità estetica, assegnandole un posto definito nella tassonomia dei generi. Ma questa concordia non era l'unico segnale della legittimazione raggiunta dall'opera verso la metà del XVII secolo; possiamo seguirne il consolidamento come forma d'arte indipendente nelle fonti primarie, specialmente nei libretti, i quali testimoniano l'atmosfera molto competitiva del mondo teatrale di Venezia e la crescente presa di coscienza di questo mondo.

La relazione fra il libretto stampato e l'opera rappresentata cambiò radicalmente durante il primo decennio. Il cambiamento è rivelato nella maniera più concisa dai frontespizi, esemplificato in un singolo verbo, «rappresentare»: la sua apparizione al passato, «rappresentato», segnala che il lavoro era già stato messo in scena, all'infinito, «da rappresentare» o «da rappresentarsi», indica che l'opera doveva ancora essere messa in scena; se il verbo non appare, il libretto probabilmente non era legato a nessuna rappresentazione, ma era stato pubblicato per altre ragioni[1]. A giudicare dai frontespizi, i libretti a cavallo tra gli anni '30 e '40 del Seicento di solito venivano stampati dopo che l'opera era stata rappresentata, mentre i libretti più tardi di norma venivano stampati prima.

Come ogni generalizzazione, anche questa necessita di una puntualizzazione: il passaggio da «rappresentato» a «da rappresentare» non fu né lineare né costante. La presenza dell'espressione «da rappresentare» sul frontespizio non significava che l'opera sarebbe stata davvero messa in scena, mentre «rappresentato» poteva riferirsi a un evento risalente a dieci o più anni

[1] Pirrotta è stato il primo a rilevare l'importanza dell'analisi dei frontespizi (*Scelte poetiche,* pp. 243-254). L'assenza totale di verbi nel frontespizio di un libretto segnalava spesso una pubblicazione puramente letteraria o una ristampa; sulle pubblicazioni letterarie cfr. Robert S. Freeman, *Opera without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675 to 1725,* Ann Arbor, UMI Research Press, 1981, p. 24.

prima; ogni libretto deve essere valutato individualmente. Ma le eccezioni, piuttosto che indebolire la generalizzazione, le danno maggior peso, poiché ogni deviazione dalla norma era solitamente esplicita ed intenzionale.

Le considerazioni tramite cui è possibile determinare se un libretto è stato pubblicato prima o dopo un allestimento sono parte integrante della complessa storia degli albori dell'opera a Venezia. Un libretto stampato prima di essere messo in scena aveva degli scopi diversi rispetto a uno stampato successivamente. Quest'ultimo poteva avere una funzione meramente commemorativa; poteva rammentare a coloro che avevano assistito alla rappresentazione la sua atmosfera e anche qualche dettaglio del successo passato, suggerendo nel contempo a chi non era stato presente di essersi perso qualcosa di spettacolare. D'altro canto, un libretto stampato in anticipo poteva avere la funzione di pubblicizzare una rappresentazione imminente, in modo da attirare gli spettatori; inoltre poteva servire al pubblico seduto in teatro quale ausilio per seguire l'azione rappresentata sul palcoscenico. L'incremento della pubblicazione a priori dei libretti conferma l'evoluzione dello status dell'opera, il suo crescente consolidamento durante gli anni '40, sia come presenza costante nella stagione del carnevale, sia in quanto genere. Alcune delle ragioni che col tempo stimolarono la pubblicazione a priori piuttosto che a posteriori possono essere individuate attraverso un esame dei libretti pubblicati durante le prime quattro stagioni operistiche a Venezia.

La storia dell'arrivo della prima compagnia operistica, guidata dal poeta e musicista Benedetto Ferrari, la quale durante il carnevale del 1637 mise in scena *Andromeda* presso il Teatro S. Cassiano, è stata narrata numerose volte. La prima descrizione, la più completa – fonte principale di tutte le altre – è contenuta nel libretto stesso, stampato circa due mesi dopo la rappresentazione dell'opera (fig. 6). Un'altra fra le prime descrizioni, solo in parte derivata dal libretto, è quella di Ivanovich in *Minerva al tavolino*, presumibilmente basata su un resoconto fattogli nel 1664 (ovvero quasi trent'anni dopo l'evento) dal Marchese Pio Enea degli Obizzi, di cui Ivanovich dice di riportare fedelmente la testimonianza. Secondo Pio Enea il primo passo in direzione dell'*Andromeda* era stato compiuto l'anno precedente a Padova, probabilmente l'11 aprile, quando si tenne un particolare tipo di torneo, chiamato *Ermiona*:

> L'anno 1636. nacque generoso desiderio in alcuni miei amici, e compagni in Padova, di ordinar un Torneo; onde io per nobilitarlo maggiormente, presi per mano la Favola di Cadmo, e ne composi l'Introduzione, che fù poi posta in Musica nella forma, che comparve stampata in publica vista. Si fece à questo oggetto serrar un luogo spazioso contiguo à Pra della Valle, e con machine a Cavallo; come si rede in questi disegni, si perfezzionò un pomposo spettacolo. Fù numeroso il concorso di Nobiltà Veneta, di Cavalieri di Terraferma, e di Scolari dello Studio; mentre seguì la comparsa il mese d'Ottobre, destinato per ordinario al villeggiare[2]. Sia stata la fortuna de' Cavalieri, che lo composero, o pure la bontà di chi intervenne, riuscì d'universal'applauso. (...) Di qui venne, che l'anno addietro con la protezione di più Nobili, s'unirono diversi Virtuosi professori della Musica, mediante i quali comparve l'anno 1637 nel Teatro di S. Cassiano l'Andromeda di Benedetto Ferrari Poeta, Musico, e Suonatore eccellente della Tiorba (Appendice II.6k).

Il resoconto di Pio Enea riguardo all'influenza di *Ermiona* su *Andromeda* viene confermato dal confronto dei due libretti[3]. Forse non fu mera coincidenza, allora, se solo un mese dopo la produzione padovana, nel maggio 1636, il Consiglio dei Dieci concesse ai fratelli Francesco ed Ettore Tron, membri di una prominente famiglia nobile e proprietari del Teatro S. Cassiano, l'autorizzazione a riaprire il loro vecchio teatro quale «theatro de musica qual se prattica in più parte per lo diletto de l'insigni pubblici»[4]. In origine costruito per rappresentare commedie, il teatro era rimasto chiuso da quando, nel 1629, era stato danneggiato da un incendio[5]. I fratelli Tron non furono i soli a cercare di fare tesoro del successo di *Ermiona*; come veniamo a sapere dalla pubblicazione commemorativa del libretto, del 1638, *Ermiona* fu rappresentata da una compagnia itinerante costituita da molti dei musicisti che avrebbero eseguito l'*Andromeda*[6]. Con ogni evidenza anche la compagnia teatrale sperava di ripetere il successo del passato.

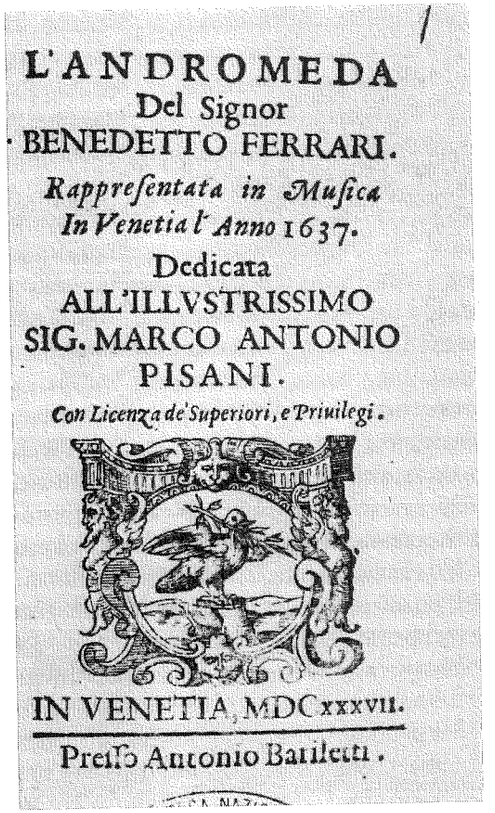
[2] Benché Ivanovich menzioni ottobre quale mese dell'esecuzione, il libretto di *Ermiona* riporta la data dell'11 aprile, forse più plausibile in quanto più specifica; la confermano anche due lettere indirizzate da Pio Enea al duca di Mantova, il 10 marzo e il 14 aprile. Cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 410, n. 132.

[3] Cfr. Pierluigi Petrobelli, *"L'Ermiona" di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, «Quaderni della Rassegna musicale», 3 (1965), pp. 125-141.

[4] Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 37. Nel dicembre 1628 il Consiglio dei Dieci aveva assunto il controllo delle «maschere, commedie et li musicali interventi»; *ibidem*, p. 31. Cfr. anche Giazotto, *La guerra dei palchi*, p. 252.

[5] Così Ivanovich, che tratteggia una storia di tutti i teatri (cfr. Appendice II.6p).

[6] *L'ERMIONA del S. Marchese Pio Enea Obizzi Per introduzione d'un Torneo à piedi & a cavalli E d'un Balletto rappresentato in Musica nella Città di Padova l'Anno M.DC.XXXVI dedicata Al Sereniss. Principe di Venetia FRANCESCO ERIZO descritta dal S. Nicolo Enea Bartolini Gentilhuomo, & Academico° Senese*, Padova, Paolo Frambotto, 1638. Questo libretto è stato forse stampato successivamente, sulla scia della pubblicazione di *Andromeda*, quindi potrebbe rappresentare un tentativo di revisione storica, per enfatizzare il legame fra *Ermiona* e la fiorente attività operistica veneziana. La compagnia teatrale di *Ermiona*, menzionata nel libretto, includeva Girolamo Medici, Madalena Manelli, Anselmo Marconi, Antonio Grimani, Felicita Uga, Giovanni Felice Sances, compositore, e Francesco Monteverdi; di questi, i primi tre cantarono anche in *Andromeda*.


L'ANDROMEDA
Del Signor
BENEDETTO FERRARI.
Rappresentata in Musica
In Venetia l'Anno 1637.
Dedicata
ALL'ILLVSTRISSIMO
SIG. MARCO ANTONIO
PISANI.
Con Licenza de' Superiori, e Privilegi.
IN VENETIA, MDC XXXVII.
Presso Antonio Bariletti.

6. Benedetto Ferrari, *Andromeda*, Venezia, 1637, frontespizio del libretto (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

La condivisione del cast è indicativa di analogie più profonde tra *Ermiona* e *Andromeda*, a partire dall'organizzazione dello spettacolo alla natura del pubblico che le ascoltò. *Ermiona*, infatti, introdusse due nuovi elementi importanti che divennero cruciali per l'opera veneziana: a differenza di un tipico spettacolo di corte, non fu commissionata per celebrare un'occasione particolare[7]; e il pubblico era relativamente eterogeneo – composto

[7] Come era tipico per le opere di corte, comunque, fu rappresentata in una sola occasione; cfr. Petrobelli, *"L'Ermiona"*, p. 127. Per un recente tentativo di porre in rilievo le differenze piuttosto che le analogie fra le due opere cfr. Silvano Benedetti, *Il teatro musicale a Venezia nel '600: Aspetti organizzativi*, «Studi veneziani», VIII (1984), pp. 185-220.

da «nobiltà veneta», «cavalieri della terraferma» e «scolari dello studio»[8]. Inoltre, il teatro in cui *Ermiona* fu rappresentata, con i suoi palchi su molteplici livelli destinati a ospitare quel pubblico variegato, potrebbe essere stato il modello per i teatri d'opera veneziani, con i vari ordini e categorie di palchi. La disposizione padovana è descritta così nel libretto:

> Giravano d'intorno intorno cinque file di loggie l'una sopraposta all'altra con parapetti avanti à balaustri di marmo, distinguevano gli Spazi commodi à sedeci spettatori alcuni tramezi, che terminavano nella parte esteriore à forgia di colonne, dove si sporgevano in fuore braccia di legno innargentate, che sostenevano i doppieri, ch'illuminavano il Teatro. Le due più alte, e più lontane file erano ripiene di cittadinanza, nella terza sedevano i signori Scolari, e i nobili stranieri, il secondo come luogo più degno era dei Sig. Rettori e de' Nobili veneti, e nel primo se ne stavano le gentildonne, e i principali gentilhuomini della città (Appendice I.1)[9].

Per quanto riguarda *Andromeda*, il libretto non fu pubblicato dall'autore, Ferrari, a differenza di quanto ci si sarebbe aspettati, bensì dall'editore Antonio Bariletti, il quale firmò la dedica al nobile veneziano Marco Antonio Pisano, datandola 6 maggio 1637 e facendo riferimento alla rappresentazione avvenuta due mesi prima («già son due mesi»), o durante il carnevale precedente[10]. La dedica di Bariletti, scritta nello stile ornato e nel linguaggio espansivo tipico di questi testi, indica quale scopo della pubblicazione del libretto il desiderio di dare all'eroina Andromeda un protettore vivente, che le assicurasse un senso di sicurezza permanente o, potremmo dire, d'immortalità.

Dopo la dedica, Bariletti indirizza una lunga nota al lettore, che inizia con un riconoscimento alla compagnia teatrale: «A Gloria de' Signori Musici ch'al numero di sei (coll'Autore collegati) hanno con gran magnificenza, ed' esquisitezza, à tutte loro spese, e di qualche consideratione, rappresentata l'Andromeda, e per gusto non meno, di chi non l'hà veduta, hò stimato cosa convenevole il farne un breve racconto in questa forma» (Appendice I.2a). La versione che Ivanovich – o Pio Enea – fornisce di questo episodio aggiunge un dettaglio cruciale: «con la protezione di più Nobili». La troupe di Ferrari si sarebbe fatta carico della maggior parte delle spese (secondo Bariletti), ma in qualche modo godeva anche del sostegno economico dei patrizi – «qualche consideratione», per usare le parole di Bariletti. Questo

[8] La composizione del pubblico è menzionata anche nella prefazione al libretto; cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 38.

[9] Sull'influenza dei tornei teatrali cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, pp. 38-39.

[10] Poiché quell'anno il carnevale terminava il 24 febbraio, probabilmente la rappresentazione ebbe luogo poco prima.

punto è importante: porta alla luce la questione della base finanziaria del nuovo genere. Presumibilmente, «la protezione di più Nobili» di cui godeva la troupe di Ferrari faceva riferimento alla famiglia Tron e, forse, alle famiglie nobili che noleggiavano i palchi.

La nota di Bariletti al lettore è seguita da una descrizione dettagliata della messa in scena, con una particolare enfasi sugli effetti visivi e sulle reazioni stupite del pubblico di fronte alla magia delle trasformazioni sceniche: «Sparita la Tenda si vide la Scena tutta mare; con una lontananza così artifitiosa d'acque, e di scogli, che la naturalezza, di quella (ancor che finta) movea dubbio a' Riguardanti, se veramente fossero in un Teatro, ò in una spiaggia di mare effettiva» (Appendice I.2b)[11]. In questa descrizione vengono identificati i nomi dei membri della compagnia e vengono forniti alcuni dettagli sulla musica[12].

Madalena Manelli (moglie di Francesco), romana, la quale interpretò «mirabilmente» la parte di Andromeda, cantò «divinamente» anche il prologo[13]. Quest'ultimo fu seguito da «una soavissima Sinfonia» eseguita dai «più forbiti sonatori», tra i quali c'era l'«autore» (ovvero, il poeta) dell'opera «con la sua miracolosa Tiorba». La parte di Giunone fu cantata da Francesco Angeletti da Assisi; quella di Mercurio fu eseguita squisitamente da Don Annibale Graselli dalla Città di Castello, il quale cantò anche, «con mille gratie di Paradiso», Ascalà Cavalier e Perseo. Francesco Manelli di Tivoli, «autore della musica dell'opera», interpretò «egregiamente» sia Nettuno che Astarco Mago (questa è l'unica occasione in cui viene menzionato il compositore). Proteo fu cantato «gentilissimamente» da Giovanni Battista Bisucci, bolognese, che impersonò «celestemente» anche Giove. Alla fine del primo atto fu cantato «di dentro un Madrigale a più voci, concertato con istrumenti diversi; e poi tre bellissimi Giovinetti, in habito d'Amore, uscirono a fare, per Intermezzo, una gratiosissima danza. (...) A tempo, d'una melliflua melodia di stromenti comparvero Astrea nel Cielo, e Venere nel mare». Astrea fu cantata «gratiosamente» da Girolamo Medici, romano, e Venere «soavissimamente» da Anselmo Marconi, pure romano.

Questi erano quindi i cantanti che parteciparono all'*Andromeda* – sette invece dei sei citati in precedenza da Bariletti, sempre nella prefazione. Quattro erano di Roma (Madalena Manelli, Girolamo Medici e Anselmo

[11] Lo scenografo, anche se non viene nominato, era probabilmente Giuseppe Alabardi, o «Schioppi veneziano»; cfr. n. 17.

[12] La descrizione completa è pubblicata in Worsthorne, *Seventeeth-Century Venetian Opera*, appendice III, pp. 168-169.

[13] Nel libretto non appare il prologo.

Marconi, oltre a Francesco Manelli dalla vicina Tivoli); un cantante era di Assisi (Francesco Angeletti), uno di Città di Castello (Don Annibale Graselli) e uno di Bologna (Giovanni Battista Bisucci). L'unico veneziano coinvolto nella produzione era Giovanni Battista Balbi, «inventore del balletto» e «ballarino celebre»[14]. Forse più interessante rispetto alla loro provenienza era il fatto che, tranne i due Manelli, tutti questi cantanti lavoravano stabilmente a San Marco, a Venezia, il che fa pensare che la loro presenza nella laguna non fosse né casuale, né temporanea. Anche se non abbiamo informazioni analoghe per tutti i cast delle prime opere, è probabile che i musicisti di San Marco presero parte in maniera significativa all'attività operistica iniziale a Venezia[15].

Anche se i forestieri nel gruppo di Ferrari erano forse meno rispetto a quanto suggerito dalla descrizione di Bariletti, la combinazione di musicisti itineranti e stabili, come quelli che presero parte tanto ad *Ermiona* quanto ad *Andromeda*, coincide con la descrizione di Ottonelli della tipica compagnia operistica di «mercenarii musici». Questi gruppi erano generalmente autosufficienti, ma talvolta erano costretti a cercare qualche talento locale.

> Si sforzano di radunar tanti virtuosi compagni, che la sola compagnia, composta di mercenarii comici professori, basti a condurre l'impresa, senza la necessità di chiamar per aiutanti altri cantori o sonatori: e sortiscono qualche volta l'intento, e qualche volta no. E quando nol sortiscono, non s'abbandonano; ma sen vanno con la compagnia, almeno cominciata, ad una principal città; (...) [e] fanno pratica per sapere, se prima non sanno, che cantore e sonatore sia nella città, o secolare, o

[14] Balbi ebbe una lunga carriera, prima come coreografo, poi come scenografo e impresario. Nei primi anni '50 del Seicento produsse opere per Napoli e nel 1651 fu l'autore della scenografia per la produzione veneziana di *Alessandro vincitor di se stesso*. Le fasi successive della sua carriera sono descritte in Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 406, n. 125; si vedano anche, qui sotto, nn. 33 e 75.

[15] Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 39; e Francesco Caffi, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia (dal 1318 al 1797)*, Venezia, G. Antonelli, 1853; riedizione annotata a cura di Elvidio Surian, Venezia, 1987, p. 398: «tutti, non uno eccettuati, tutti coloro che quel dramma [*Andromeda*] cantarono furono distintissimi cantori della Capella ducale». Manelli entrò a San Marco il 3 ottobre 1638 – ovvero, dopo *Andromeda* (I-Vas, Proc. de Supra, Chiesa actorum 144, f. 28^{v}, 3 Ott. 1638: «che iij codotto per cantor Basso in Chiesa di S. Marco Francesco Manelli con salario di ducati sessanta all'anno»); cfr. anche Pierluigi Petrobelli, *Francesco Manelli: Documenti e osservazioni*, «Chigiana», XXIV (1967), pp. 43-66: 53. Ma l'elenco di Caffi contiene troppi nomi. Include Guidantonio Boretti, il cui debutto operistico avvenne durante la stagione successiva a quella di *Andromeda*, nella *Maga fulminata*, e Francesco Antegnati, che non cantò né in *Andromeda*, né nella *Maga fulminata*. Francesco Monteverdi, cantante di San Marco e figlio del compositore, partecipò ad *Ermiona*, ma non ad *Andromeda* e nemmeno alla *Maga fulminata*; prese comunque parte, l'anno successivo, alle *Nozze di Teti e di Peleo*.

ecclesiastico, o religioso, che possa essere invitato con premio, overo pregato con affetto, et anche tal volta quasi sforzato col mezzo d'intercessori grandi, ad accettar una, o più parti di musico aiutante in publico teatro, per compir il numero sufficiente a far udir, veder, e gustar il drama, o la comedia musicale al popolo uditore, e spettatore (Appendice II.3c).

La lunga descrizione dell'azione da parte di Bariletti è seguita da tre sonetti (uno dei quali di Busenello) dedicati a Benedetto Ferrari, «l'Autore, Poeta, Musico, e Sonator di Tiorba Eccellentissimo», ai personaggi e infine al testo stesso del dramma. Il volume si chiude con altre poesie: sei sonetti di Ferrari «In lode de Signori Musici più celebri, ch'intervennero nell'Andromeda», ed altri tre in suo onore, scritti da altrettanti autori.

Con questo elaborato volume Bariletti tentò espressamente di rendere duraturo un evento altrimenti effimero. La pubblicazione del libretto avrebbe assicurato ad *Andromeda* un posto sicuro nella storia; per questo motivo il testo effettivo del dramma – una serie piuttosto disconnessa di episodi – era probabilmente la parte meno importante del libro[16]. Fu invece l'abbondanza di informazioni sulla rappresentazione, l'evocazione dell'evento stesso, che ebbe la maggiore influenza sui successivi sviluppi dell'opera veneziana. I sonetti, forniti da diversi importanti cittadini veneziani, servivano a dare una certa rispettabilità al volume. L'entusiasmo di Bariletti per il progetto era ovviamente dovuto alla sua novità; i libretti successivi, sebbene spesso molto dettagliati, difficilmente offrono dei dettagli paragonabili, in particolare per quanto riguarda la musica.

A conferma dell'efficacia della pubblicità attuata da Bariletti, l'anno successivo avvenne la seconda produzione operistica a Venezia, *La maga fulminata*, rappresentata nello stesso teatro ed essenzialmente dalla stessa compagnia. Ancora una volta, Ferrari scrisse il testo e Manelli la musica; lo scenografo fu Giuseppe Alabardi, chiamato «Schioppi veneziano», il quale forse aveva avuto lo stesso incarico per *Andromeda*, benché non fosse stato menzionato[17]. Vi presero parte quattro dei cantanti originari – Angeletti,

[16] Su tale mancanza di coerenza cfr. Petrobelli, *"L'Ermiona"*, pp. 129-130.

[17] Le scenografie furono probabilmente le stesse per entrambe le opere; cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, p. 43. Alabardi, un pittore, aveva progettato le scenografie anche di diversi spettacoli proto-operistici, tra cui *Rosilda*, una tragedia di Tobia de' Ferrari, rappresentata dall'Accademia dei Sollevati nel 1625, e *Proserpina rapita*, un testo di Giulio Strozzi messo in musica da Monteverdi e rappresentato a Palazzo Mocenigo nel 1630. Cfr. Povoledo, *Una rappresentazione accademica*, pp. 144-147 e fig. 84, che riproduce la singola scena di Alabardi per *Rosilda*. Cfr. anche Elena Povoledo, *Lo Schioppi viniziano pittor di teatro*, «Prospettive», XVI (1958), pp. 45-50.

Bisucci e i due Manelli –, mentre gli altri tre erano nuovi: Felicita Uga, romana, che aveva cantato in *Ermiona*, Antonio Panni, reggiano, e Guido Antonio Boretti, di Gubbio[18]. Come il libretto di *Andromeda*, quello della *Maga fulminata* fu pubblicato dopo la rappresentazione, ma ad un intervallo di tempo più ridotto, forse prima della fine della stagione. La dedica è datata 6 febbraio, ovvero prima della fine del carnevale e probabilmente molto a ridosso della prima rappresentazione; è verosimile, infatti, che il libretto fosse già in stampa quando ebbe luogo la prima (fig. 7).

In questo caso lo stesso librettista deve aver avuto un ruolo importante nella pubblicazione, poiché firmò la dedica al visconte Basilio Feilding [*sic*], ambasciatore inglese presso la Serenissima[19]. Qui viene offerta una giustificazione piuttosto avvincente – e ricca di informazioni – riguardo alla pubblicazione:

> È da lei stata goduta, & applaudita nel Theatro; non fia per dispiacerle nel Gabinetto. Bella Dama alletta in publico, diletta in privato. Già presentai all'Eccellenza Vostra canorii tributi della mia riverente servitù; hora glieli porgo poetici; perch'io voglio, ch'il mio ossequio verso di lei gareggi di durabilità con gli anni; e (se mi fosse concesso) lo vorrei addottare per figlio all'Eternità (Appendice I.3a).

Di nuovo, l'obiettivo era la durevolezza, un segnale dell'implicito riconoscimento della natura effimera e fuggevole della performance.

La successiva nota ai lettori può essere interpretata allo stesso modo. Come quella in *Andromeda*, è firmata dallo stampatore, Bariletti, e fornisce una descrizione dettagliata della rappresentazione, così come una recensione entusiastica. Per quanto riguarda la compagnia teatrale è ancora più dettagliata: Bariletti ripete ed elabora le informazioni fornite nella prefazione ad *Andromeda*, inclusi alcuni particolari sul compositore non rivelati in precedenza, nonché dei dettagli su questioni economiche. Le sue osservazioni rivelano una considerevole consapevolezza tanto della novità quanto del grandissimo significato dell'impresa di Ferrari:

[18] Felicita Uga era a Venezia dal 1634; cfr. Povoledo, *Una rappresentazione accademica*, pp. 136-137, 152. Il suddetto Boretti non è da confondersi con il futuro compositore, Giovanni Antonio; cfr. Ellen Rosand, *Boretti*, in *The new Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. III, p. 48. Altri due Veneziani furono elencati nella seconda edizione del libretto: Francesco Pesarini e Camillo Gianotti.

[19] Feilding era il dedicatario delle *Musiche varie a voce sola Libro secondo*, di Ferrari (Venezia, Magni, 1637), così come delle *Musiche* di Manelli, del 1636, pubblicate da Madalena Manelli «ad istanza d'alcuni Cavalieri» (forse un tentativo di assicurare a Manelli un incarico a Venezia).

Se l'Andromeda, del Signor Benedetto Ferrari l'anno adietro rappresentata in Musica dilettò in estremo, il presente Anno, la sua Maga fulminata hà fulminato gli animi di meraviglia. Non contento d'haver addolcite l'onde dell'Adria col non più inteso suono della sua dolcissima Tiorba, con i concerti delicatissimi di doi volumi di Musica da lui fatti stampare[20], n'hà voluto anco far d'oro questo clima con i caratteri oscuri d'una penna. A me toccò di dare alle Stampe la sua Andromeda, resto honorato non meno della sua Maga, laquale è stata prima stampata ne' cori, che sù le carte. Accoglietela, Lettori, come nobilissimo parto uscito da Autore insigne, quale hà potuto del suo, e con quello di cinque soli Musici Compagni[21] con spesa, non più, di due mila scudi, rapir gli animi à gli Ascoltanti colla reale rappresentatione[22] di quella; operationi simili à Prencipi costano infinito danaro[23]. In oltre, ove s'è trovato à tempi nostri

[20] Si trattava delle *Musiche varie a voce sola del Sig.r Benedetto Ferrari da Reggio*, Venezia, Magni, 1633, nonché delle summenzionate *Musiche varie a voce sola del Sig. Benedetto Ferrari* (notare l'assenza di Reggio), libro secondo (1637).

[21] Bariletti sottovaluta leggermente il numero degli interpreti: nel libretto ne sono elencati sette.

[22] Sui costi della produzione, cfr. cap. VI p. 210; «reale rappresentazione» equivale a «opera regia», per la quale si rimanda a cap. II, n. 3.

[23] Il riferimento al costo delle produzioni di corte rivela l'apprezzamento di Bariletti per l'opera «veneziana». Vedi anche il simile apprezzamento di Ivanovich sulla differenza fra l'opera «principesca» e «mercenaria»: «Primi sono i Teatri di Musica à principio con una pompa, e splendore incredibile, punto non inferiore à quanto si pratica in diversi luoghi dalla magnificenza de' Principi con questo solo divario, che dove questi lo fanno godere con generosità, in Venezia è fatto negozio, e non può correre con quel decoro, che corre nell'occasioni, in cui da' medemi Principi si celebrano spesso le Nascite, e gli sposalizij à maggior ostentamento della propria Grandezza» (pp. 377-378). È una differenza riconosciuta anche da altri autori; vedi l'espressione «affatto reale» nella prefazione al *Bellerofonte* (1642): «Non hanno le qualità, e conditioni della Città di Venetia titolo proprio, e corrispondente, eccedendo elle ogni voce, & epiteto col quale possi ingrandirsi cosa di mondo, se pur quell'uno non se gli adegua di emula dell'Antica Roma, o pure Roma Antica alia nostra età rediviva; in fatti habbisi riguardo alla maestà del Dominio, alia gravità del governo, alia prudenza, e virtù de Cittadini, alla magnificenza de publici, e privati edificii, & a tante altre marche di nobiltà, & eccelenza troverassi al paraggio ben aggiustata la nominanza: Se ben poi il sito singolare, e miracoloso rende Superiore Venetia a Roma, & ad ogn'altr'opera di mano humana, e fà confessaria fattura di Divinità.

Solo ne' Spettacoli, è penso sin a quest'hora, che con gli Teatri famosi temporari de Scauti, e de Curioni non habbi havuto uguaglianza Venetia, ma di ciò militava in causa, che la Repubblica di Roma instituta col fine delle guerre, e degl'acquisti, havendo per massima politica i giuochi atletici, e sanguinolenti, come quelli, che usavano i suoi Cittadini alla ferocia militare, e gli rendevano liberi da certi sensi di pietà, e di tenerezza che vanno quasi all'huomo congeniti applicatamente vi s'impiegava; ma altri sono i fini, e gli instituti di questa Serenissima Patria drizzati solo alla conservatione del proprio, al ben publico, & alla sicurezza de soggetti, quali con Leggi santissime, e veramente Cristiane regge, e governa; ne se pure impugna spada di guerra ella in modo alcuno ambitiosa, ed ingiusta; ma sempre, o che difende i proprij Stati insidiati, od'assaliti, o che solleva li amici oppressi dalle libidini inique de grandi.

privato Virtuoso, à cui sia dato l'animo, di porre le mani in tali funtioni, e riuscirne con honore, come hà fatto egli la cui gloria, e de' Compagni, il grido universale della Serenissima Città di Venetia applaude? Accogliete non meno intanto l'intentione mia, qual'è di giovarvi, e dilettarvi, col porgervi in dono, col mezo delle mie Stampe, le fatiche illustri, di così nobile Virtuoso, e col discrivervi la musicale rappresentatione, dell'Opera, la quale seguitò in questa guisa (Appendice I.3b).

Segue una descrizione, scena per scena, la quale, sebbene abbastanza elaborata, è in qualche modo meno ricca di riferimenti alla musica rispetto a quella di *Andromeda*.

7. Benedetto Ferrari, *La maga fulminata*, Venezia, 1638, frontespizio del libretto (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

Quanto a spettacoli Scenici, ammaestramenti degl'huomini, e che con verace norma di vivere gli pongono al sentiero della virtù, ha pure in questi ultimi anni dato a divedere poter con apparati, e rappresentationi affatto reali far, ch'arrossi l'antico Latio; armonia di paradiso, apparenze, e macchine di meraviglia, comparse d'habiti pomposissime, e queste in Teatri molteplici, con operati quasi incredibili» (p. 8).

Come nell'edizione a stampa di *Andromeda*, nella *Maga fulminata* la descrizione della trama è seguita da una serie di sonetti, scritti da diversi letterati veneziani in elogio a Ferrari; il testo del dramma, a sua volta, è seguito da altre tre poesie, di cui una dello stesso Ferrari[24]. Di nuovo, questi contributi sembrano avere lo scopo di dare alla pubblicazione una certa legittimità letteraria. Una novità del libretto è il ritratto di Ferrari, all'età di 34 anni, che nella maggioranza delle copie precede il testo del dramma (fig. 8).

8. Ritratto di Benedetto Ferrari, dal libretto della *Maga fulminata*, Venezia, 1638 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

1. *Gli inizi della competizione.*

La pubblicità fatta ad *Andromeda*, poi estesa alla *Maga fulminata*, fruttò guadagni sia immediati che di lunga durata. L'interesse era così alto che il libretto della *Maga fulminata* dovette essere ristampato lo stesso anno[25]; ancor più significativo è il fatto che l'anno successivo si formò una seconda compagnia teatrale e un secondo teatro fu convertito in teatro lirico: il Teatro SS. Giovanni e Paolo[26].

[24] Fra gli autori compare anche un futuro librettista, Francesco Sbarra.

[25] Con qualche piccola modifica: copie in I-Vmc and US-Lau.

Proprietà della famiglia Grimani, l'originale Teatro SS. Giovanni e Paolo fu probabilmente costruito fra il 1635 e il 1637. Secondo Giustiniano Martinioni, nella sua revisione della guida di Francesco Sansovino su Venezia, il teatro, costruito in legno, fu presto trasferito dal suo sito originale alle Fondamenta Nuove, a un luogo vicino (in Calle della Testa a Sta. Marina) e lì ricostruito in legno e pietra[27]. Il trasferimento e la ricostruzione, che avvennero con ogni probabilità nel 1638, furono presumibilmente dettati dal desiderio, da parte della famiglia Grimani, di sfruttare le potenzialità politiche del nuovo genere, ovvero per competere con quelle famiglie che vi avevano già investito. Questa motivazione è riconosciuta in modo chiaro da Bonlini: «L'anno 1639, ad esempio del Teatro di S. Cassiano fu recitata la prima Opera in Musica (...) in quello di SS. Gio e Paolo, già eretto poco tempo doppo li due accennati ad emularne non solo, ma ad offuscarne la Gloria ancora»[28]. Il teatro dei Grimani superava certamente quello S. Cassiano per misura e magnificenza, in quanto nel 1645, anche dopo l'apertura di diversi altri teatri, era ritenuto il più bello e confortevole della città: «il teatro, stimato più commodo, e bello di questa città»[29]. Questa reputazione durò quasi quarant'anni, fino alla costruzione, nel 1678, di un nuovo Teatro Grimani, il S. Giovanni Grisostomo[30].

[26] Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 56, considera il SS. Giovanni e Paolo il quarto teatro lirico, dopo il S. Cassiano, il S. Moisè, e il S. Salvatore; ma all'epoca solo il S. Cassiano era già stato impiegato per produzioni operistiche. Ivanovich, *Minerva al tavolino*, p. 399, lo elenca al terzo posto, dopo il S. Cassiano e il S. Salvatore; Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, p. 20, al terzo dopo due teatri S. Cassiano, di cui uno destinato alle opere, l'altro costruito nel secolo precedente per il teatro di prosa.

[27] Francesco Sansovino, *Venetia città nobilissima et singolare* (...) *con aggiunta di tutte le cose notabili* (...) *da D. Giustiniano Martinioni*, Venezia, Curti, 1663, p. 397. Per Ivanovich cfr. Appendice II.6p; cfr. anche Mangini, *I teatri di Venezia,* p. 56.

[28] Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, p. 20. Per i due teatri S. Cassiano cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, pp. 19-26.

[29] In una lettera di un ambasciatore fiorentino a Venezia, indirizzata a Matthias de' Medici; citata in Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 435, n. 229.

[30] In questo periodo è difficile stimare esattamente la grandezza di ogni singolo teatro: certi avevano un numero maggiore di palchi, mentre alcuni, come il S. Moisé e il S. Apollinare, erano considerati particolarmente piccoli. Le loro dimensioni ci sono pervenute solo per un periodo successivo, grazie agli scritti di Chassebras de Cramailles pubblicati nel *Mercure galant* nel marzo e nell'aprile 1683, così come agli appunti presi dall'architetto svedese Nicolas Tessin durante il suo viaggio a Venezia, nel 1688; cfr. Per Bjurström, *Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J.: Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig*

La compagnia di Ferrari, riorganizzata in modo d'includere, fra gli altri, due veterani del teatro, ossia lo scenografo di *Ermiona*, Alfonso Chenda «detto il Rivarola» e il librettista Giulio Strozzi, si trasferì al nuovo teatro in tempo per la stagione 1639, quando produsse non una, bensì due opere[31]. Sia la stagione che il teatro furono inaugurati con la *Delia* di Strozzi, messa in musica da Manelli, collaboratore assiduo di Ferrari. Quest'ultimo espresse tutta la sua creatività nella seconda produzione, *Armida*, di cui scrisse non solo il testo, ma anche la musica.

Nel frattempo una nuova compagnia lirica, un'«Accademia per recitar l'Opera», si era insediata nell'ex teatro di Ferrari, il S. Cassiano[32]. Anche questa era formata da un compositore, un poeta, un coreografo e dei cantanti, tra cui diversi veterani della troupe di Ferrari[33]. A differenza di quest'ultima, comunque, non era una compagnia itinerante: il compositore e leader era Francesco Cavalli, un veneziano che si era già affermato per le sue composizioni sacre a San Marco e che avrebbe presto dominato il campo operistico; i suoi collaboratori principali – il librettista Orazio Persiani e il maestro di ballo (scenografo) Balbi – risiedevano entrambi a Venezia, mentre la maggioranza dei cantanti faceva parte della cappella di San Marco[34]. La nuova compagnia iniziò la propria attività con una collaborazione fra i suoi due fondatori: *Le nozze di Teti e di Peleo,* un libretto di Persiani con

und Piazzola, «Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte», XXI (1966), pp. 14-41. Queste descrizioni e dimensioni sono citate ed esaminate nei capitoli specifici in Mangini, *I teatri di Venezia*.

[31] Chenda aveva una grande esperienza tanto come architetto quanto come scenografo. Oltre a costruire a Padova il teatro dove fu rappresentata *Ermiona*, in precedenza aveva costruito anche il teatro di Ferrara, sua città natale. Lavorò al SS. Giovanni e Paolo fino alla sua morte, nel 1640, dopodiché gli succedettero altri importanti scenografi: Giovanni Burnacini, autore delle scene della *Finta savia*, nel 1643, e forse anche delle *Nozze d'Enea, Narciso ed Ecco immortalati, Gli amori di Giasone e d' Isifile*, e *L'incoronazione di Poppea*; per un breve periodo anche Giacomo Torelli (cfr. p. 104). Per maggiori informazioni su Chenda e Burnacini cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, pp. 44-45; anche *Illusione e pratica teatrale*, pp. 54-62. A partire dalla fine degli anni '20 Strozzi scrisse diversi testi teatrali per Monteverdi.

[32] Cfr. Morelli e Walker, *Tre controversie*, pp. 98-101. La compagnia fu fondata il 14 aprile 1638, ossia circa nove mesi prima della sua prima produzione. Si sciolse nel 1644.

[33] Bisucci, *Andromeda* e la *Maga*; Felicita Uga, *Ermiona* e la *Maga*, la cui presenza a Venezia, a partire dal 1634, anticipa di qualche anno quella di Ferrari (cfr. n. 18); infine Balbi, che aveva partecipato ad *Andromeda* e la *Maga*. Pur essendo un coreografo, in questa compagnia Balbi potrebbe aver svolto il compito di scenografo.

[34] Cfr. Morelli e Walker, *Tre controversie*, pp. 98 e 102. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 40, sostiene che dopo la partenza di Ferrari i fratelli Tron presero in mano le redini del teatro; questo, però, sembra essere accaduto solo dopo le poche stagioni sostenute da Cavalli.

musiche di Cavalli, fu rappresentata nel 1639, durante la stessa stagione di *Delia* e *Armida* al teatro SS. Giovanni e Paolo.

Nel giro di tre stagioni, Venezia aveva assistito alla produzione di cinque nuove opere, scritte da tre librettisti, messe in musica da tre compositori e rappresentate in due teatri. Questi numeri crebbero drasticamente l'anno successivo, nel 1640, quando aprì le proprie porte all'opera un terzo teatro, il S. Moisè della famiglia Zane[35]. Le sue due produzioni portarono come minimo a quattro (più probabilmente a cinque) il numero di nuove opere rappresentate in una singola stagione: *Arianna* (Rinuccini/Monteverdi) e *Il pastor regio* (Ferrari/ Ferrari) al S. Moisè; *Adone* (Vendramin/Manelli) e probabilmente *Il ritorno d'Ulisse* (Badoaro/Monteverdi) al SS. Giovanni e Paolo[36]; infine *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (Busenello/Cavalli) al S. Cassiano. Quell'anno i nomi di due librettisti (Vendramin, Busenello) e di un compositore (Monteverdi) si aggiunsero alla lista, in rapida espansione, dei creatori d'opera[37]. Circa cinque produzioni per stagione rimasero la

[35] Secondo Ivanovich, *Minerva al tavolino*, p. 399, il Teatro S. Moisè era stato il quarto ad aprire i battenti a Venezia, dopo il S. Cassiano, il SS. Giovanni e Paolo e il S. Salvatore; ma presso quest'ultimo non furono prodotte opere fino al 1661. Anche Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, p. 21, lo definisce il quarto teatro, ma dopo i due teatri del S. Cassiano e il SS. Giovanni e Paolo.

[36] Nonostante il *Ritorno* fosse in genere attribuito alla stagione del 1641, Osthoff (*Zur Bologneser Aufführung*) sostiene che la rappresentazione veneziana del 1641 fosse una ripresa e che la prima dell'opera avesse avuto luogo a Venezia l'anno precedente, appena prima della rappresentazione bolognese del 1640, documentata nelle *Glorie della musica* (cit. nel cap. I). La rappresentazione veneziana del *Ritorno*, nel 1640, è dimostrata dal riferimento all'opera in un libro pubblicato in quello stesso anno dall'autore Incognito Federico Malipiero, *La peripezia d'Ulisse overo la casta Penelope*, Venezia, Surian, 1640: «[Lettore:] Ella fù una fatica motivatami (...) da una Musa, e da un Cigno, ch'entrambi abitando l'arene dell'Adria, ne formano appunto un richissimo Parnaso di meraviglia. M'apportò'l caso ne' Veneti Teatri a vedere l'Ulisse in Patria descritto poeticamente, e rappresentato Musicalmente con quello splendore, ch'è per renderlo memorabile in'ogni secolo. M'allettò cosi l'epico della Poesia, com'il delicato della Musica, ch'io non seppi rattenerne la penna, che non lasciassi correrla dietro'l genio. Viddi d'Omero le prodigiose fatiche rapportate dalla Grecia nella Latina Lingua. L'udij recitativamente rappresentate. L'ammirai poeticamente nella Toscana ispiegate. Parvemi, che lo portarle nella prosa fosse appunto fatica adeguata, a cui pretende co'l fuggir l'ozio d'involarsi alla carriera de' vizij». Un'ulteriore testimonianza si rinviene nella prefazione all'*Argomento et scenario delle nozze d'Enea*, Venezia, 1640 (Appendice I.9a).

[37] Curiosamente, la compagnia di Ferrari (almeno quella parte che faceva riferimento a Manelli) nel 1640 sembra essere stata attiva in contemporanea al S. Moisè e al SS. Giovanni e Paolo; pare inoltre che Cavalli cominciasse a collaborare con il S. Moisè già nel 1642, quando era ancora attivo al S. Cassiano (cfr. Pirrotta, *Scelte poetiche*, pp. 243-254). Evidentemente, i contratti non erano così vincolanti come lo diverranno in seguito. Vale la pena ricordare che

norma fino al 1645, quando gli intrattenimenti teatrali e tutte le altre attività legate al carnevale furono sospese con un decreto governativo a causa della guerra contro i turchi, iniziata l'anno precedente[38].

Anche se le intese economiche che supportavano le singole amministrazioni al S. Cassiano, SS. Giovanni e Paolo e S. Moisè differivano tra di loro, condividevano però quell'organizzazione tripartita e cooperativa che contraddistinse la produzione operistica veneziana fino al XVIII secolo. Infatti, benché per un certo numero di anni il sistema si fosse sviluppato gradualmente, le sue origini e la sua struttura erano già evidenti nella prima attività al S. Cassiano. C'erano essenzialmente tre agenti responsabili dell'operazione: i proprietari del teatro, gli impresari e gli artisti. I proprietari, come i Tron, gli Zane o i Grimani, facevano parte delle più importanti famiglie patrizie veneziane; investivano negli edifici, ma generalmente delegavano la responsabilità di ciò che avveniva al loro interno a un impresario – oppure a una società (come quella di Cavalli) o a una compagnia (come quella di Ferrari) – con cui stipulavano contratti stagionali. L'impresario forniva o assoldava a proprie spese cantanti, musicisti e lavoratori di vario tipo. Oltre a pagare l'affitto, l'impresario o la società copriva anche i costi necessari per la produzione, quali le scene e l'illuminazione. Le spese erano poi compensate dai profitti della vendita dei biglietti e del noleggio dei palchi.

Gli introiti derivanti dal noleggio dei palchi dipendevano dal numero di palchi e dal loro prezzo – il quale, almeno in qualche teatro, era determinato dalla posizione del palco; per entrambe le questioni i vari teatri si differenziavano considerevolmente fra loro. Non conosciamo le cifre inerenti al primo periodo, ma nel 1666 il S. Cassiano aveva novantotto palchi (ventinove a testa nei primi due livelli), noleggiati a venticinque ducati ciascuno[39]. Il SS. Giovanni e Paolo, sebbene fosse considerato il «più magnifico» dei teatri, sembra averne avuti di meno, solo settantasette disposti su quattro ordini[40]. A quest'epoca non si conosce il numero di palchi al S. Moisè, ma

molti compositori e librettisti, e probabilmente anche i cantanti, si spostavano spesso da un teatro all'altro. Ferrari, ad esempio, si trasferì dal S. Cassiano (1637, 1638) al SS. Giovanni e Paolo (1639), al S. Moisè (1640, 1641). Manelli passò dal S. Cassiano (1637, 38) al SS. Giovanni e Paolo (1639-40). Monteverdi lavorò al S. Moisè (1640) e al SS. Giovanni e Paolo (1640, 1641, 1643). Busenello passò dal S. Cassiano (1640, 1641) al SS. Giovanni e Paolo (1643).

[38] Cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 416, n. 154.

[39] Secondo *b.* 194: 18. Cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi*, p. 260; Bianconi e Walker, *Production*, p. 223. L'importanza degli introiti derivanti dall'affitto dei palchi è sottolineata in Ivanovich, *Minerva al tavolino*, pp. 401-404 e 410.

[40] *B.* 194: 135. Ma il numero originale potrebbe essere stato maggiore, in quanto Giovanni Grimani, nel 1645, segnalò che due palchi (per ogni fila?) avrebbero dovuto essere

il teatro aveva la reputazione di essere piccolo e poco confortevole, quindi presumibilmente ve ne erano ancora di meno, se proprio ce n'erano[41].

La maggior parte dei palchi era noleggiata a vita e veniva pagata dai membri dell'aristocrazia, veneziana e straniera, su base stagionale. I singoli biglietti, acquistabili ogni sera, erano di due tipi: i «bollettini» erano obbligatori per chiunque volesse entrare in teatro, compreso chi aveva già un palco; gli «scagni», acquistati con una somma aggiuntiva, davano diritto a un posto in platea[42]. Gli artisti, che in origine avevano partecipato alla gestione del teatro (come avvenne per le compagnie di Ferrari e Cavalli), divennero poi dei dipendenti dell'impresario. Fra di essi, il librettista invece divenne indipendente dal punto di vista finanziario, in quanto traeva profitto esclusivamente dalle vendite del libretto e dalle donazioni di coloro a cui aveva dedicato il testo.

Nonostante la proliferazione di teatri e di nuove opere, la produzione operistica rimase circoscritta alla stagione del carnevale[43]. Anche con un

rimossi perché negli ultimi palchi, presumibilmente troppo lontani dal palcoscenico, non si potevano sentire bene i cantanti; cfr. n. 85. Il progetto del teatro, realizzato da Tommaso Bezzi dopo il 1678, mostra che i palchi laterali si estendono fino sopra al palcoscenico (illustrazione in Mangini, *I teatri di Venezia*, n. 15). Il numero di palchi, in ogni caso, nel 1683 aumentò a cinque ordini di 29 ciascuno, per un ammontare di 145 palchi (come riferisce Cramailles nel *Mercure galant*); cfr. n. 30.

[41] Pirrotta (*Scelte poetiche*, p. 230) interpreta due informazioni contenute nel prologo a *Sidonio e Dorisbe*, rappresentata al S. Moisè nel 1642, come un indizio dell'assenza di palchi nel teatro (di fatto, suggerisce – pp. 263-264 – che altri teatri potrebbero aver avuto palchi solo in seguito). La prima è una descrizione del teatro come una stanza stretta e poveramente decorata. La seconda è una didascalia in cui viene chiesto a Tempo, uno dei personaggi del prologo, di prendere posto vicino ad alcune dame, interrompendone le scommesse. Pirrotta cita il 1688 quale data in cui furono aggiunti i palchi (in due ordini), ma ciò potrebbe essere accaduto già nel 1668, quando, secondo Taddeo Wiel (*I teatri musicali veneziani nel Settecento: Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia [1701-1800]*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897, p. XLIII), il teatro venne completamente ricostruito. I palchi dovevano già esistere nel 1673, poiché una lettera del 4 febbraio di quell'anno, indirizzata al Duca Johann Friedrich di Brunswick-Lüneburg dal suo agente a Venezia, Francesco Massi, menziona l'affitto di palchi al S. Moisè, ma anche al S. Cassiano, al SS. Giovanni e Paolo, e al S. Samuele (Appendice IIIB.19). Un altro teatro famoso per le sue piccole dimensioni, il S. Apollinare, aveva 48 palchi in tre ordini, e il loro costo era di venti ducati a stagione (*b.* 194: 92-102). nonostante Mangini (*I teatri di Venezia*, p. 63, n. 4) sostenga che il Teatro Novissimo non avesse nessun palco, la documentazione inerente alla costruzione dell'edificio, citata in Benedetti, *Il teatro musicale,* pp. 200-201, prova il contrario; cfr. anche Bjurström, *Giacomo Torelli*, p. 36. Per uno spaccato delle questioni riguardanti l'affitto dei palchi cfr. Appendice IIIB.20.

[42] Cfr. Bianconi, *Il Seicento*, pp. 187-188, e Morelli e Walker, *Tre controversie*, pp. 103-104; cfr. anche Ivanovich, *Minerva al tavolino,* pp. 401-404, 410.

[43] Sull'insolita riapertura del Teatro Novissimo dopo Pasqua cfr. n. 72.

ragionevole periodo di prove, le compagnie teatrali erano essenzialmente disoccupate per almeno metà dell'anno. Questo non costituiva alcun problema per Cavalli e la sua troupe, poiché erano impiegati altrove, sempre a Venezia; ma diversi membri della compagnia di Ferrari, tra cui Ferrari stesso, non avevano ancora un posto fisso. Per parecchi anni, durante il fuori stagione, continuarono quell'attività itinerante che li aveva portati a Padova e Venezia, rappresentando quattro delle loro opere veneziane a Bologna nel 1640 e 1641, e due a Milano, diversi anni dopo[44].

2. *Lo scenario e il libretto.*

Diverse opere del 1639 e 1640, come *Andromeda* e *La maga fulminata*, dopo essere state rappresentate furono immortalate nella pubblicazione dei rispettivi libretti. Due, tuttavia, furono pubblicizzate anche prima: sia *Delia* che *Le nozze di Teti e di Peleo* furono preannunciate da un nuovo tipo di pubblicazione che nel decennio successivo sarebbe divenuta molto comune: lo scenario. L'*Argomento e scenario della Delia* e la *Breve esposizione della festa di Teti e Peleo*, sottili pamphlet rispettivamente di trentatré e venticinque pagine, furono stampati prima che le due opere venissero rappresentante («da rappresentarsi»). Il primo porta la data del 5 novembre 1638, mentre il libretto è datato 20 gennaio 1639. Il secondo, senza data, fu probabilmente stampato a ridosso del libretto, il 24 gennaio 1639, al quale è solitamente allegato benché si tratti di una pubblicazione distinta, con frontespizio ed impaginazione individuale. La dedica di entrambi gli scenari è firmata dai due librettisti (figg. 9 e 10).

Questi scenari adempiono essenzialmente a quanto annunciato nel titolo: contengono un riassunto e una veloce descrizione dell'azione, materiale che

[44] Le opere rappresentate a Bologna erano *Delia* e *Il ritorno d'Ulisse* nel 1640, *La maga fulminata* e *Il pastor regio* nel 1641; quelle rappresentate a Milano erano *Il pastor regio* e *Delia* nel periodo 1646-1647 (quando i teatri veneziani erano chiusi); queste erano state prodotte a Genova nel 1645 (assieme all'*Egisto* di Cavalli); *Il pastor regio* fu rappresentato di nuovo a Piacenza nel 1646; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza", passim.* e Armando Fabio Ivaldi, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, RIM, XV (1981), pp. 87-152: 136, 143, 144 e 147-151. Quella di Ferrari fu la prima di una serie di compagnie teatrali itineranti responsabili di aver portato l'opera veneziana nel resto del paese, facendone un fenomeno nazionale e poi internazionale; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, pp. 397-405. Il nome «Febiarmonici», con cui successivamente vennero chiamati questi gruppi, in origine si riferiva a una compagnia specifica, legata alla produzione di un'opera particolare, *La finta pazza*. Per la compagnia di Ferrari veniva usata una denominazione più dettagliata, «annuale comitiva dei più leggiadri Musici dell'Italia» (nella dedica di Manelli all'edizione bolognese della *Maga fulminata* [1641]).

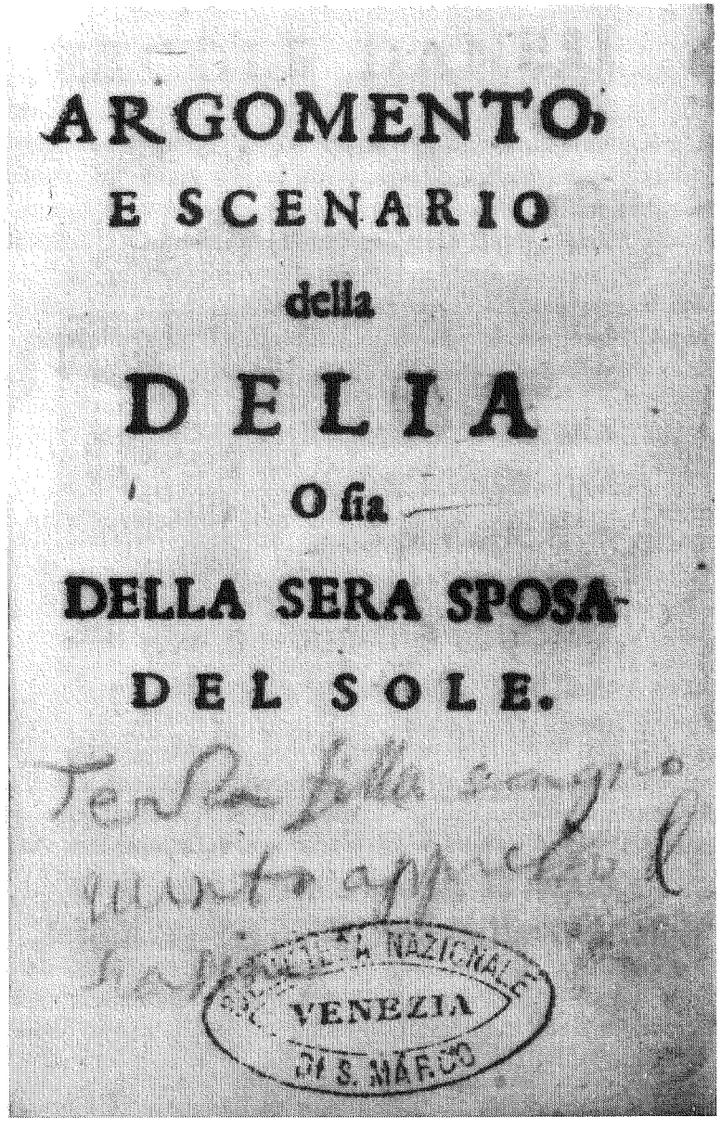
era stato incorporato, assieme al testo stesso del dramma, all'interno degli ambiziosi libretti di *Andromeda* e della *Maga fulminata.* Inoltre, lo scenario della *Delia* include una lunga prefazione dell'autore con il chiaro scopo di stuzzicare l'interesse del pubblico nei confronti dello spettacolo venturo; viene anche richiamata l'attenzione su un'ulteriore nuova produzione nel corso della medesima stagione, l'*Armida* di Ferrari, un evento senza precedenti. Tutto questo faceva parte della campagna pubblicitaria del teatro. Ad ogni modo, Strozzi provò a celare l'obiettivo palesemente propagandistico dello scenario suggerendo che avesse la funzione pratica di fornire informazioni essenziali sull'azione, a beneficio dello scenografo: «Perche i sublimi ingegni di V.S. e del Signor Alfonso Rivarola non possono filosofare intorno alle machine, s'io non discuopro loro quello, che vado alla giornata operando con la penna, le invio il ristretto della mia Delia» (Appendice I.15a)[45]. Di conseguenza, alla dedica segue una descrizione della trama, scena per scena, e una spiegazione del suo significato. Poi inizia la campagna pubblicitaria in piena forza:

> [Il] Signor Giovanni Grimani (...) [ha] eletta [*La Delia*] ad esser la prima [opera], che comparisca in quel nobilissimo Teatro, ch'egli in questa Città di Venetia, nello spatio di pochi giorni, hà con tanta grandezza d'animo fatto nascere, per così dire, per dover durar molti anni à solo beneficio della Musica; E'n vero mi sono parse le pietre unirsi da se stesse, quasi invitate dall'armonia di novelli Anfioni; con sì poca fatica è sorto dà fondamenti quell'ampio, e sicuro Teatro, nel quale ancora intendo, che si destina di recitare quest'anno una segnalata fatica del Signor Benedetto Ferrari, poiche senza servirsi delle parole, ò concetti del Tasso, hà composta, & ornata insieme di Musica una nuova Armida, che sarà come sono state l'altre due degli anni andati, la maraviglia delle Scene, venendo hoggi tanto nobilitata dalle Machine di Vostra Signoria, e del Signor Alfonso, & honorata, (come sarà primieramente la Delia) dalle voci d'alcuni de' più canori Cigni della nostra Italia. Le mando per fine il numero de' personaggi che formano la mia Delia (Appendice I.15c).

Lo scenario termina con un *post scriptum* straordinariamente informale e informativo, tipico dello stile promozionale di Strozzi:

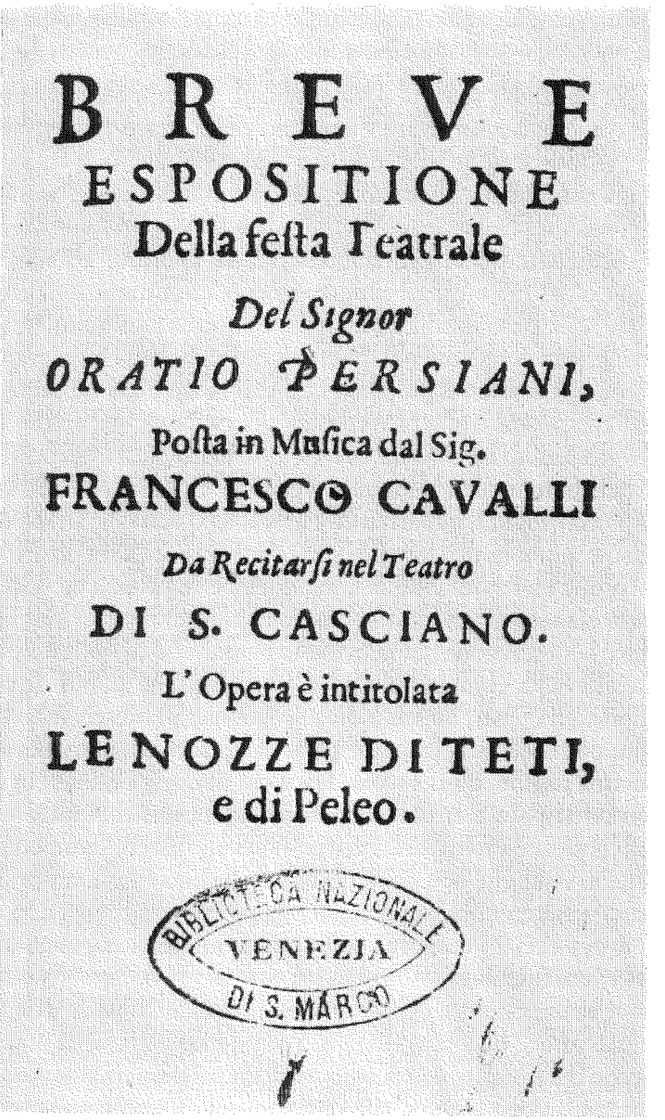
> M'era scordato di dirle, come il Signor Francesco Mannelli Romano, che vestì di Musica, com'ella sà, con molto applauso l'Andromeda, e la Maga Fulminata del Signor Benedetto Ferrari, hà questa volta mostrato un eccesso del suo affetto, & un sommo del suo valore in honorar la mia Delia. Io sò quel, che mi dico: stupirà Venetia in sentir à qual segno arrivi lo studio fatto in quest'Opera dal Signor Mannelli; Hà un'imitatione di parole mirabile, un'armonia propria, varia, e dilette-

[45] In maniera atipica, il destinatario della dedica collaborò alla scenografia e alla messa in scena. Le parole di Strozzi richiamano l'attenzione soprattutto sulla scenografia, ovviamente una delle principali attrazioni di questa produzione (come di qualunque altra).


ARGOMENTO,
E SCENARIO
della
DELIA
O fia
DELLA SERA SPOSA
DEL SOLE.

BIBLIOTECA NAZIONALE
VENEZIA
DI S. MARCO

9. Giulio Strozzi, *Delia*, Venezia, 1639, frontespizio dello scenario (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).


BREVE
ESPOSITIONE
Della festa Teatrale
Del Signor
ORATIO PERSIANI,
Posta in Musica dal Sig.
FRANCESCO CAVALLI
Da Recitarsi nel Teatro
DI S. CASCIANO.
L'Opera è intitolata
LE NOZZE DI TETI,
e di Peleo.

BIBLIOTECA NAZIONALE
VENEZIA
DI S. MARCO

10. Orazio Persiani, *Le nozze di Teti e di Peleo*, Venezia, 1639, frontespizio dello scenario.

vole: in somma, come esca alle stampe questa fatica, si conoscerà, se ho parlato per interesse, ò più tosto defraudato al vero (Appendice I.15d).

Oltre alla funzione pratica d'indentificare il compositore, questo passaggio serve anche a giustificare l'impegno dello stesso Strozzi; invocando i suoi due predecessori, Strozzi inserisce il proprio lavoro in una tradizione operistica già consolidata, anche se recente, attestandone così una legittimità basata su precedenti di successo. *Andromeda* e *La maga fulminata* rinforzano non solo la sua *Delia*, ma l'intera impresa del SS. Giovanni e Paolo.

Lo scenario del *Peleo* ha un carattere meno autopromozionale rispetto a quello della *Delia*, però fornisce importanti informazioni pratiche sulla rappresentazione, non contenute nel libretto – informazioni che avevano chiaramente lo scopo di attirare il pubblico locale: il luogo della rappresentazione, il nome del compositore e la provenienza dei cantanti, stranieri e veneziani (alcuni «conceduti all'auttore da diversi potentati», altri «stipendiati nella Cappella della Serenissima Republica Veneta»)[46].

Questi piccoli volumi, in particolare lo scenario della *Delia*, rispondevano evidentemente a una nuova forza del mercato: la rivalità fra i teatri. Ora che erano aperti due teatri, iniziava la competizione. La funzione degli scenari, tuttavia, non era solo pubblicitaria: una volta attirato il pubblico, il riassunto della trama e la descrizione scena per scena aiutavano lo spettatore a seguire lo svolgimento della complicata azione sul palco. Dal punto di vista della pubblicazione, gli scenari avevano diversi vantaggi pratici rispetto ai libretti: erano molto più brevi – la maggior parte degli scenari ammontava a meno di ventiquattro pagine, o un singolo fascicolo di dodici bifogli, in contrasto con il numero doppio o triplo di pagine contenuto nei libretti – e quindi erano meno costosi da stampare. Inoltre, potevano essere stampati molto più rapidamente e, visto che non contenevano il dialogo vero e proprio, potevano facilmente essere pubblicati prima della rappresentazione, non appena il librettista aveva chiari i contorni della trama, addirittura prima che avesse terminato la versificazione.

Una triste testimonianza della funzione prettamente pratica degli scenari è il loro basso indice di sopravvivenza. Privi persino di quella magra legittimità letteraria del libretto, e non avendo alcun valore permanente al di fuori della rappresentazione a cui si riferivano, quasi di certo venivano cestinati subito dopo la performance, come accade oggi per i programmi teatrali:

[46] Questo conferma ciò che dice Ottonelli sul prestito degli artisti locali; cfr. p. 71.

effimere teatrali, pallide testimonianze storiche di un singolo evento passato, non particolarmente degne di essere preservate[47].

Nella maggior parte dei casi, i libretti venivano pubblicati poco dopo gli scenari. Tuttavia, per almeno due tra le prime opere, *Il ritorno d'Ulisse* (1640) e *Le nozze d'Enea* (1641), sembra che non siano mai stati stampati libretti commemorativi[48], mentre per diverse altre opere, tra cui *Didone* e *L'incoronazione di Poppea*, i libretti furono stampati molti anni dopo lo scenario, pertanto non possono considerarsi testimonianze della stessa occasione[49]. È tanto significativo quanto inusuale, comunque, che all'epoca tutti e quattro i libretti circolassero in copie manoscritte – in alcuni casi addirittura in molteplici copie[50]. Questi esempi, abbastanza anomali, riguardano i libretti solo di tre autori: Badoaro, Busenello e l'autore anonimo delle *Nozze d'Enea* – i più accademici tra i primi librettisti. È chiaro che il rifiuto o la riluttanza a pubblicare i propri libretti – o addirittura, in due casi, ad ammetterne la paternità – non fu casuale; è probabile che questi autori aristocratici esitassero a identificarsi con il carattere commerciale della pubblicazione. Le loro elaborate difese del genere operistico suggeriscono che questa avversione alla pubblicazione avrebbe potuto essere frutto di un certo senso di disagio, che li avrebbe resi riluttanti a vendere i propri lavori come se fossero opere letterarie[51].

Un simile disagio forse spiega la pubblicazione di molti tra i primi libretti sotto uno pseudonimo, oppure nascondendosi dietro il nome di persone diverse dall'autore, come l'editore o lo scenografo. Qualsiasi fosse stato il

[47] A causa della loro bassa probabilità di sopravvivenza, la generale scarsità di scenari dopo gli anni '40 del Seicento non è prova inconfutabile del fatto che non siano mai esistiti. Per il periodo fra il 1638 ed il 1655 sono riuscita a trovarne solo diciannove, alcuni dei quali in copia unica: sono elencati in Rosand, *The Opera Scenario*, appendice.

[48] Uno scenario è sopravvissuto per *Le nozze d'Enea* ma non per *Il ritorno d'Ulisse*, anche se potrebbe essere stato stampato e perso.

[49] Ma non abbiamo nessuno scenario per *Apollo e Dafne*, il cui libretto è stato pubblicato molto dopo la rappresentazione.

[50] Quelli di *Poppea* sono stati studiati da Chiarelli (*"L'incoronazione di Poppea"*); quelli del *Ritorno* da Osthoff (*Zu den Quellen*); quelli delle *Nozze* non sono ancora stati esaminati, ma meriterebbero un'analisi comparativa. Altri libretti manoscritti che richiederebbero di venire ulteriormente studiati sono quelli di *Apollo e Dafne*, in I-Pu, I-RVI, I-TVco, e di *Didone*, in I-Fn I-Vmc. Per un elenco completo di questi manoscritti cfr. Rosand, *The Opera Scenario*, p. 340, n. 8.

[51] Il nome di Badoaro non è menzionato nel libretto di *Ulisse errante*, solo il suo pseudonimo accademico lo identifica; si lascia però identificare menzionando il «suo» *Ritorno d'Ulisse*, di cui aveva già ammesso la paternità (anche se non pubblicamente) in una lettera a Monteverdi che costituisce una sorta di prefazione a una copia manoscritta del libretto (Appendice I.7).

motivo per nascondere la paternità, verso la metà degli anni '40 ogni restrosia, modestia o imbarazzo da parte dei librettisti, anche dei più aristocratici, fu superata dal desiderio di partecipare al nuovo fenomeno.

Gli scenari svolsero una duplice funzione promozionale e di aiuto pratico all'ascoltatore per circa un decennio, a partire dal 1638 fino a poco dopo la metà del secolo – ovvero, durante il periodo in cui il dramma per musica stava consolidando la propria identità. Entro il 1650, tuttavia, sparirono quasi del tutto; la loro scomparsa coincise con la crescente consuetudine di pubblicare il libretto prima della rappresentazione, e non dopo. Il libretto, la cui pubblicazione aveva obiettivi sempre più ampi, cominciò ad appropriarsi delle funzioni proprie degli scenari; alcuni contenevano persino degli espliciti richiami a una di queste funzioni, quella di aiutare il pubblico a seguire la trama:

(...) è nato in mè nuovo ardire di farla anco stampar in questa forma per incontrar la sodisfatione di quelli, che godono più simili cose, quando sieno accompagnate dalla lettura (Appendice I.8n).

Hò composta per recitarsi nel Teatro Novissimo la presente Opera, la quale per maggior commodità de gli Spettatori, dovendo uscire alle Stampe, hò voluto, che comparisse alla luce del Mondo adornata del nome di V.S. Illustrissima, la quale si degnerà riceverla tanto in mio nome, come in tributo della mia devota servitù: quanto in nome di coloro, che nella inventione, e ne' concetti meco n'hebbero parte (Appendice I.23b).

Appare subito evidente che i libretti, a differenza degli scenari, costituiscono un investimento per i loro autori[52]: oltre a firmare la dedica, il nome del poeta è ben visibile sul frontespizio, mentre non vi è menzione degli altri collaboratori. Nel libretto venivano spesso incluse ulteriori informazioni, irrilevanti ai fini della specifica rappresentazione ma di promozione dell'autore, come l'elenco delle sue opere o una collezione di sonetti encomiastici in suo onore, composti da altri. Spesso i libretti non forniscono, nemmeno nella prefazione, né i nomi del compositore e dello scenografo, né informazioni essenziali riguardanti la rappresentazione a cui erano connessi, come il nome del teatro[53]. Di fatto, alcuni libretti cercano chiaramente di astrarsi dallo spettacolo specifico per il quale erano stati stampati, rivelando così la propria aspirazione a sopravvivere quale opera letteraria autonoma. Gli scenari, invece, tendevano a sottolineare informazioni pratiche, quindi il più delle volte menzionavano il compositore, i cantanti, lo scenografo e il librettista.

[52] A volte, in circostanze speciali, era qualcun'altro a investire nella pubblicazione, come lo stampatore, lo scenografo o l'impresario del teatro, ma mai il compositore; cfr. cap. VI.

[53] Invece di menzionare il teatro dove ebbe luogo la rappresentazione, il libretto di *Torilda* (1648), ad esempio, offre solo una generica indicazione che l'opera era «per i Veneti teatri».

Il coinvolgimento finanziario del librettista nella pubblicazione del testo è confermata da Ivanovich, il quale dedicò a questo tema un intero capitolo delle sue *Memorie, Qual fu prima, e qual'è al presente l'utile dell'Autore del Drama.* Osservando retrospettivamente le prime opere veneziane, Ivanovich le considerò dalla prospettiva di chi aveva partecipato a decine di opere successive. Per lui le prime opere rappresentavano una sorta d'età dell'oro: «Dal principio, che comparve il Drama in Musica sui Teatri di Venezia, era contento l'Autore di quella Gloria, che gli sortiva dall'Applauso» (Appendice II.6z). Ma con il tempo, egli continua, crebbe il numero di teatri, cosicché non c'erano abbastanza autori per soddisfare le esigenze di tutti; fu allora che iniziarono ad essere offerti incentivi finanziari ai poeti, in modo da attirarli verso il mondo dell'opera: «Col progresso di tempo il numero de' Teatri, non trovando così facilmente l'incontro; perche in quei principij pochi erano i compositori; cominciò a dar qualche regalo per allettar maggiormente i genij Poetici alle fatiche del Drama» (Appendice II.6aa). L'età dell'oro d'Ivanovich, ammesso che sia mai esistita, fu molto più breve di quanto indichino le sue parole; se egli giudicò la motivazione dei librettisti in base alla pubblicazione dei loro drammi, forse aveva in mente quegli accademici aristocratici che non pubblicarono mai i propri lavori teatrali, o che lo fecero solo molti anni dopo. Ma questi librettisti accademici furono presto raggiunti e superati di numero da autori fortemente motivati a pubblicare per profitto.

Doveva esistere una forte richiesta perché il librettista rischiasse un investimento simile. Durante i primi cinque anni di opera veneziana questa domanda fu provocata dal successo di ogni singola produzione; i libretti pubblicati successivamente sfruttarono quel successo. D'altro canto, stampare un libretto prima della rappresentazione, prima di aver ottenuto il consenso del pubblico, era rischioso; oltretutto, questo metteva sotto pressione il librettista, il compositore e anche i cantanti. Infatti, poiché gran parte dell'opera era ultimata a ridosso della rappresentazione – le musiche, la scelta del cast, le prove – era difficile stabilire in anticipo un testo che riflettesse in modo esatto il prodotto finito. Nel corso di pochi anni, tuttavia, il successo complessivo del genere divenne evidentemente sufficiente a giustificare la pubblicazione dei libretti prima delle rappresentazioni, malgrado tutti i suddetti problemi. Sporadicamente dopo il 1642, regolarmente dopo il 1650, essi apparvero prima dello spettacolo; le rare occasioni in cui, nella seconda metà del secolo, i libretti non furono stampati in anticipo sembrano essere giustificate da circostanze particolari. Piuttosto che cercare di stabilire un

testo esatto a priori, cosa impraticabile dati i meccanismi della produzione operistica, i librettisti svilupparono diversi metodi per minimizzare le inevitabili discrepanze fra i libretti stampati e i testi cantati sul palcoscenico.

3. *Il Teatro Novissimo.*

I primi libretti veneziani, quindi, tranne qualche rara eccezione, erano stampati a posteriori, dopo che le opere erano già state rappresentate – e presumibilmente con successo. Le eccezioni confermano la regola: quasi tutti i libretti stampati in anticipo documentano opere rappresentate al Teatro Novissimo, un teatro con una storia e un influsso particolari[54]. Quarto teatro veneziano ad ospitare produzioni operistiche, il Novissimo si distingueva per molti aspetti importanti dagli altri teatri, sia precedenti che successivi. Nonostante abbia avuto una vita più breve rispetto a tutti i suoi rivali – sono documentate solo cinque stagioni – e abbia prodotto un minor numero di opere – solo sei – il Novissimo ebbe un impatto molto più profondo di qualsiasi altro teatro sull'affermazione dell'opera a Venezia.

A differenza dei suoi predecessori, non si trattava di un teatro già esistente convertito o ristrutturato ai fini della rappresentazione musicale. Era un edificio nuovo di zecca – di qui, senza dubbio, il suo nome – costruito in maniera specifica per ospitare «opere eroiche, solamente in musica, e non commedie»[55]. Fin dall'inizio, il progetto era frutto di una collaborazione fra diversi nobili veneziani, non di una singola famiglia; una caratteristica eccezionale era la sua gestione, di cui era incaricato un comitato anziché un unico proprietario.

Il 30 marzo 1630 «diversi cavalieri», assieme al patrizio Luigi Michiel, firmarono un contratto con i frati domenicani di SS. Giovanni e Paolo, con il quale s'impegnavano a costruire e gestire un teatro su proprietà adiacente al monastero. Questi «cavalieri» erano membri dell'Accademia degli Incogniti, il cui coinvolgimento nell'impresa determinò l'intero corso della carriera brillante quanto breve del Novissimo[56]. Abbiamo già esaminato gli Incogniti dal punto di vista dei loro scritti teorici, i quali ebbero un ruolo fondamentale nella definizione dell'opera in quanto genere; il loro impatto sulla struttura sociale, pratica ed economica, in particolare attraverso le attività del Novissimo, fu altrettanto profonda. Essi furono in gran parte responsabili della creazione di un modello di spettacolo che segnò l'opera veneziana nel resto del secolo; a causa essenzialmente della loro influenza, questo modello combinava aspetti che appartenevano a quelle che, secondo la classificazione di Ottonelli, erano la seconda e la terza categoria operistica, ossia l'accademica e la mercenaria: «quelle che rappresentano tal volta alcuni gentiluomini, o cittadini virtuosi, o accademici eruditi, secondo la incidenza di qualche buona ragione» e quelle «fatte da que' mercenarii musici che sono comedianti di professione, e che raccolti in una compagnia sono diretti, e governati da un di loro, come principale d'autorità, e capo degli altri» (Appendice II.3a, b). Cioè, gli Incogniti ingaggiarono un gruppo di musicisti itineranti di Roma per dare vita al loro progetto.

Alcuni membri dell'Accademia, come Pio Enea, Strozzi, Badoaro e Busenello, avevano partecipato alla vita operistica sin dall'inizio ed erano attivi in vari teatri, ma fu solo al Novissimo che gli Incogniti agirono come gruppo. La loro influenza permeò tutti gli aspetti di questa impresa, sulla quale concentrarono la loro abbondante creatività e i loro molteplici talenti. L'ampia disponibilità economica di cui erano a disposizione grazie ai patrizi associati, diede loro la possibilità, almeno all'inizio, di una certa stravaganza che altri teatri commerciali non potevano permettersi[57]; inoltre, la fama e la reputazione del gruppo donava un enorme prestigio all'intera impresa. L'Accademia possedeva soprattutto una sorta di meccanismo interno di

[54] Fra queste si annoverano *La finta pazza* (1641), *Bellerofonte* (1642) e la *Venere gelosa* (1643). Anche un altro libretto, quello di *Amore innamorato* (1642), un lavoro non rappresentato al Novissimo bensì al S. Moisè, fu stampato in anticipo, forse per mettere in ombra un'opera molto simile con la quale avrebbe dovuto competere, *La virtù de' strali d'Amore*, in programma al S. Cassiano; cfr. Pirrotta, *Scelte poetiche*, p. 268. In modo insolito, il testo di *Amore innamorato* è preceduto da uno scenario completo, del tipo che solitamente veniva pubblicato separatamente.

[55] Il suo nome lo distingueva dal Teatro Nuovo, ovvero SS. Giovanni e Paolo, situato nella stessa parrocchia,; i relativi documenti sono citati in Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 62. Cfr. anche Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, pp. 415-417 e Benedetti, *Il teatro musicale*, pp. 200-209. Sul Novissimo in generale, cfr. Guglielmina Verardo Tieri, *Il teatro Novissimo: Storia di "mutationi, macchine, e musiche"*, NRMI, X (1976), pp. 555-595.

[56] La storia è un po' più complessa. Il 2 ottobre tre nobili, Girolamo Lando, Giacomo Marcello e Giacomo da Mosto, invitarono i monaci a dare in affitto il teatro per 200 ducati a un certo Geronimo Lappoli, «forestiero», «non intendendo, che per nisun modo si rappresentino comedie buffonesche o di altra natura, ma solo delle sopradette eroiche opere in canto». Nell'estate del 1642, quando i frati decisero di ampliare il teatro di dodici piedi, il contratto passò a 300 ducati. Nel marzo del 1643 Lappoli lo rinnovò per due anni, ma l'affitto per il secondo anno (1645) non fu mai pagato; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 415; anche Benedetti, *Il teatro musicale*, pp. 203-204.

[57] Un'indicazione del tipo di sostegno economico che il Novissimo riceveva indirettamente dal patriziato ci è fornita dal fatto che, quando Lappoli nel 1645 smise di pagare l'affitto, Giacomo Badoaro fu uno dei suoi creditori; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 415 e Benedetti, *Il teatro musicale*, pp. 205-258.

pubblicità, una squadra d'autori dalla penna ben oliata in grado di fornire un ampio spettro di strumenti scritti, dal libretto ai testi promozionali. La pubblicità interna generata per lo spettacolo inaugurale al Novissimo, *La finta pazza*, fu sufficiente ad assicurare all'opera una posizione indelebile nella mappa culturale dell'Europa.

Ma l'aspetto più sorprendente dell'attività promozionale degli Incogniti, il quale coincideva con il loro scopo principale, era il contenuto politico. In accordo con il loro stretto legame con il patriziato che governava Venezia, questi autori asserivano ripetutamente il rapporto fra la magnificenza degli spettacoli operistici veneziani e lo splendore della stessa Serenissima; il loro coinvolgimento in questi spettacoli era una proiezione del loro patriottismo, un modo per glorificare l'immagine di Venezia. Il rapporto fra lo splendore sul palcoscenico e l'immagine della città era già stato implicito nella partecipazione del patriziato alle precedenti imprese teatrali, soprattutto in altri tre teatri lirici, ma divenne esplicito per la prima volta nel contesto del Novissimo. Gli Incogniti non solo parteciparono al nuovo fenomeno operistico, ma ne determinarono i contorni; furono loro a gettare le basi per l'interpretazione politica dello sviluppo dell'opera veneziana, avanzata trent'anni dopo da Ivanovich. Come vedremo, buona parte del profluvio di parole circostante le singole produzioni di questo teatro era dedicata a ricamare un'elaborata difesa del tradizionale mito di Venezia.

Quando il Novissimo aprì i battenti durante il carnevale del 1641, la quinta stagione lirica consecutiva a Venezia, dovette affrontare la dura competizione di tre teatri già esistenti. Il S. Cassiano, ancora servito dalla compagnia di Cavalli, stava organizzando la produzione di *Didone* (Busenello/Cavalli); il SS. Giovanni e Paolo aveva in programma due opere di Monteverdi, *Le nozze d'Enea* e una ripresa del *Ritorno d'Ulisse*, probabilmente eseguito dalla troupe di Ferrari e Manelli[58]; il S. Moisè, infine, stava preparando *La ninfa avara* di Ferrari[59].

La finta pazza, con la quale nei primi giorni di gennaio il Novissimo dette eclatante inizio alle proprie attività, divenne il primo e forse il maggior successo operistico del secolo; essa stabilì lo standard per misurare la riuscita delle opere. La produzione combinava l'abilità teatrale del librettista allora

[58] Questa ipotesi è basata sul fatto che, durante la stagione precedente, essi avevano prodotto il *Ritorno d'Ulisse* a Bologna.

[59] Il numero totale delle opere rappresentate in altri teatri trova conferma in una lettera del principe Matthias de' Medici, il quale dice di aver assistito nel 1641 a «tutte queste Comedie cantate, che sono al numero di Cinque»; cfr. Bianconi, *Il Seicento*, p. 193; cfr. anche Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 402, n. 105.

forse più esperto e capace, Giulio Strozzi (fig. 11)[60] (forse la forza trainante dietro l'intera impresa del Novissimo), e il talento formidabile di tre forestieri appena giunti in laguna: lo scenografo Giacomo Torelli, «ingegnere del doge», il quale, dopo diverse produzioni spettacolari al Novissimo, fu

11. Ritratto di Giulio Strozzi, da *Le glorie degli Incogniti*, Venezia, 1647 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

[60] Strozzi, l'autore della *Delia,* scriveva testi drammatici già da anni. Di certo era riuscito a migliorare grazie all'aiuto di Monteverdi, suo collaboratore nell'opera *La finta pazza Licori* (1627), poi mai prodotta (cfr. Gary Tomlinson, *Twice Bitten, Thrice Shy: Monteverdi's 'finta' Finta pazza,* JAMS, XXXVI [1983], pp. 303-311), nei *Cinque fratelli* (1628), un lavoro non teatrale, e nella *Proserpina rapita* (1630); cfr. Paolo Fabbri, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985, pp. 280-283.

chiamato in Francia al servizio della regina[61], il compositore e impresario parmigiano Francesco Sacrati, che in seguito collaborò ad altre quattro opere a Venezia, giungendo talvolta ad essere paragonato a Monteverdi, e la sua protetta, il soprano Anna Renzi, la quale divenne la prima «prima donna» della storia dell'opera[62].

Il successo della *Finta pazza* fu preparato con attenzione sin dall'inizio. La pubblicazione dello scenario, come da prassi recente, precedette la «prima»; la sua dedica fu firmata il 4 gennaio 1641. Strozzi aveva già esperienza nel pubblicizzare l'inaugurazione di un teatro, visto che due anni prima aveva già svolto questa funzione al SS. Giovanni e Paolo. Ma il frontespizio dello scenario della *Finta pazza* è particolarmente esplicito nel richiamarvi l'attenzione, un fatto del tutto eccezionale:

ARGOMENTO E SCENARIO DELLA FINTA PAZZA. *Drama di Giulio Strozzi.* Da rappresentarsi con solenne apparato di Musiche, Macchine, e Scene, il presente Carnovale, dell'Anno Mille e seicento quarantuno, nel Theatro Novissimo della Città di Venetia. (fig. 12)[63]

Prima del debutto tuttavia (e per la prima volta a Venezia), Strozzi pubblicò anche l'intero libretto, il quale conteneva una quantità considerevole di messaggi promozionali.

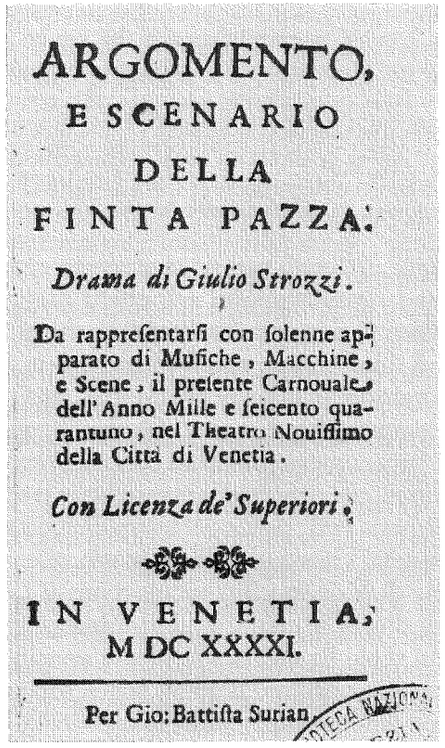
Nella prefazione al libretto Strozzi fornisce delle informazioni dettagliate sulla produzione. Inizia con un po' di autopromozione, accomunando il proprio lavoro ai suoi successi passati e esaltandosi per il trattamento della trama: «Questa è l'ottava fatica rapresentativa, che mi trovo haver fatta; cinque delle quali hanno di già più volte passeggiate le Scene[64], e in questa m'è

[61] Su Torelli a Parigi cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, pp. 122-195; cfr. anche Cesare Molinari, *Le nozze degli dei: Un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968, pp. 163-170; e Raimondo Guarino, *La tragedia e le macchine: «Andromède» di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982.

[62] Su Sacrati cfr. Claudio Sartori, *Un fantomatico compositore per un'opera che forse non era un'opera*, NRMI, V (1971), pp. 788-798; il paragone con Monteverdi viene fatto nella prefazione all'*Ulisse errante* (1644) di Badoaro. Su Anna Renzi cfr. Claudio Sartori, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, NRMI, II (1968), pp. 430-452; si rimanda anche al cap. VIII.

[63] Questo è l'unico scenario il cui frontespizio riporta così tante informazioni; normalmente bastava il titolo del lavoro. Cfr. Rosand, *The Opera Scenario*, appendice.

[64] Oltre a *Delia* (1639) e *Proserpina rapita* (1630), doveva alludere a *Erotilla tragedia* (1621), *Il natal d'Amore, Anachronismo* (1621) e forse *La finta pazza Licori*, la quale pare fu rappresentata in forma dialogata a Palazzo Mocenigo, nel 1627 (cfr. la lettera di Monteverdi del 5 giugno 1627, in *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche, e prefazioni*. A cura di Domenico de' Paoli, Roma, De Santis, 1973, p. 253). *Erotilla* e *Il natal d'Amore* erano dei drammi parla-


ARGOMENTO,
E SCENARIO
DELLA
FINTA PAZZA.
Drama di Giulio Strozzi.
Da rappreſentarſi con ſolenne apparato di Muſiche, Macchine, e Scene, il preſente Carnouale, dell'Anno Mille e ſeicento quarantuno, nel Theatro Nouiſſimo della Città di Venetia.
Con Licenza de' Superiori.
IN VENETIA,
M DC XXXXI.
Per Gio: Battiſta Surian.

12. Giulio Strozzi, *La finta pazza*, Venezia, 1641, frontespizio del libretto (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

riuscito assai felicemente lo sciorre più d'un nodo di lei senza magia, e senza ricorrere a gli aiuti sopranaturali, e divini» (Appendice I.16a)[65]. Poi elogia in maniera tanto elaborata quanto retorica il contributo di Sacrati e del suo gruppo di cantanti, in particolare quello di Anna Renzi:

ti, ma il testo di una parte di quella che sarà la prima scena dell'atto III, rivista, venne messo in musica da Giovanni Rovetta nel 1629. La bibliografia di Strozzi, la quale include lavori che non furono mai pubblicati, è fornita nelle *Glorie degli Incogniti*, pp. 281-283.

[65] Si può trattare di un'allusione, per fini di concorrenza, alle trame delle prime opere veneziane, le quali prevedevano quasi sempre conclusioni magiche o soprannaturali; *La finta pazza* prevede personaggi divini, ma essi non portano a scioglimento la trama. Per il libretto e il facsimile della partitura cfr. *La finta pazza*, a cura di Bianconi.

Supplisce alla povertà de' miei concetti il tesoro della Musica del Sig. Francesco Sacrati Parmigiano, il quale maravigliosamente hà saputo con le sue armonie adornar i miei versi e con la stessa meraviglia hà potuto ancora metter insieme un nobilissimo Choro di tanti esquisitissimi Cigni d'Italia; e sin dal Tebro nel maggior rigor d'un' horrida stagione hà condotta sù l'Adria una suavissima Sirena, che dolcemente rapisce gli animi, & alletta gli occhi, e l'orecchie degli ascoltanti. Dalla diligenza del Sig. Sacrati deve riconoscere la Città di Venetia il favore della virtuosissima Signora ANNA (Appendice I.16c)[66].

Nonostante il nome di Torelli non sia menzionato né nel libretto né nello scenario, quest'ultimo rimanda spesso agli effetti magici della scenografia (la quale, come abbiamo visto, era insolitamente menzionata nel frontespizio). Il contributo di Torelli viene riconosciuto però in un altro volume, il *Cannocchiale per la finta pazza*, di un certo «M. B. C. di G».; questa elaborata pubblicazione, di cinquantacinque pagine, descrive in modo vivido gli effetti scenici dell'opera. Probabilmente stampato dopo la Pasqua, di certo dopo la fine della stagione lirica, con ogni evidenza esso aveva il compito di rafforzare la campagna pubblicitaria dell'opera e del teatro, immortalandone i successi.

Tutto questo risulta chiaro dal libro stesso. Le iniziali dell'autore nascondono il nome di Maiolino Bisaccioni, conte di Genova, Incognito e in seguito autore di diversi libretti[67]; il libro inizia giustificando l'inusuale pubblicazione, il cui titolo ne dichiara lo scopo: avvicinare lo spettacolo al lettore. Tanto lo scenario quanto il libretto, scrive, sono stati pubblicati per gli spettatori che non poterono apprezzare lo spettacolo, o a causa della loro assenza – non avendo potuto assistere allo spettacolo – o della loro distanza – in quanto, pur avendo partecipato allo spettacolo, erano però seduti troppo lontano dal palco (il che rivela l'inusuale ampiezza del teatro). Ma queste pubblicazioni non rendevano giustizia alle macchine teatrali, ai costumi né al grande pubblico, una mancanza a cui il *Cannocchiale* avrebbe cercato di rimediare; Bisaccioni sperava nel fatto che persino i lettori più lontani sarebbero stati in grado di immaginare ciò che si poteva vedere dalle prime file (Appendice I.17a).

Anche se lo scopo era chiaramente quello di fare pubblicità al Teatro Novissimo e in particolare, forse, allo stesso scenografo Torelli, il *Cannocchiale* fornisce dei dettagli interessanti riguardo alla breve storia dell'opera a Venezia fino a quel momento. Fornisce un'idea di quanto fosse intensa la competizione, una competizione di cui la pubblicazione stessa del libro rappresenta una testimonianza. Inoltre, per la prima volta afferma esplicitamente il legame tra l'opera e la «miracolosa città di Venezia», così essenziale per lo sviluppo del genere, sottolineando la funzione di quest'arte quale proiezione dell'immagine che i veneziani avevano della propria città: «Godano con gli occhi sù queste carte anco gli esteri più remoti, e ritirati, quello di c'hanno goduto gli occhi, e gli orecchi in questa Città, che in ogni sua parte eccede i confini delle meraviglie» (Appendice I.17b). Il soggetto dell'ultima frase non è lo spettacolo sul palcoscenico ma la città stessa di Venezia; questo fa parte della litania del mito. Il libro, quindi, è diretto a un pubblico non solo veneziano, bensì italiano e internazionale.

Nel passato i teatri erano stati aperti anche in altre città e ne bastava uno solo per rendere un popolo famoso per tutto un secolo; ma Venezia godeva di almeno quattro teatri contemporaneamente, tutti in competizione fra di loro per grandezza, scenografia, musica, messa in scena e macchinari (Appendice I.17c). La graduale ricostruzione storica di Bisaccioni culmina, com'era prevedibile, in un'audace dimostrazione della superiorità del Novissimo su tutti gli altri teatri, una superiorità che si basa in parte sulla perfezione della sua costruzione, eseguita con l'aiuto di Torelli:

> L'ultimo de' quali [Teatri], che per appunto è stato detto il Novissimo hà passato ogni credenza, poiché nello spatio di sei mesi è stato da i fondamenti alzato, e perfettionato con l'assistenza sì per la fabrica d'esso, come per quello ch'appartiene alle Scene, e alle Macchine del Sig. Iacomo Torelli da Fano: il quale venuto per essercitare i suoi talenti dediti alla militia in servigio di questi [*sic*] Augusto Senato, impatiente dell'otio, hà dato à divedere quanto ei vaglia d'ingegno (Appendice I.17d)[68].

[66] Il ruolo di Sacrati quale direttore della compagnia teatrale era evidentemente simile a quello di Ferrari, ma dal punto di vista economico probabilmente non doveva rispondere al proprietario del teatro, come invece era accaduto per Ferrari e Cavalli. La sua funzione d'impresario al Novissimo – così come l'importanza stessa del teatro – è documentata in un'interessante lettera a Matthias de' Medici, datata Venezia, 19 novembre 1641, ovvero risalente a poco più di un mese prima dell'inizio della nuova stagione: «Qui è già calato mezzo Roma, fra cantatrici, e musici, ma sin'hora poco v'è di buono, ed io posso gloriarmi che non è venuto, ne verrà alcun personaggio quest'anno, che prima a me non siimi offerto». Sacrati annuncia poi che il cantante di Matthias, Michele Grasseschi, si era offerto ed era stato ingaggiato, com'era avvenuto per il «castratino» dell'arciduca Leopold (lettera in Sartori, *Un fantomatico compositore*, p. 798).

[67] Fra questi si ammontano *Ercole in Lidia* (1645), ultima opera allestita al Novissimo, *Semiramide in India* (1648), al S. Cassiano, e *Orithia* (1650), al SS. Apostoli. Né il *Cannocchiale* né nessuno dei libretti vengono menzionati nella bibliografia dei suoi scritti, contenuta nelle *Glorie degli Incogniti*. Per una sua bibliografia cfr. Valerio Castronovo, *Maiolino Bisaccioni*, DBI, vol. X, pp. 639-643.

[68] La partecipazione di Torelli alla costruzione del Novissimo, in veste d'architetto, è confermata in una lettera ora conservata presso la Biblioteca Correr, Venezia, citata in forma integrale in Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 63.

Dopo queste osservazioni di carattere generale, il *Cannocchiale* offre una descrizione specifica dell'opera, concentrandosi soprattutto sull'allestimento scenico, sui meravigliosi macchinari, sulla rapidità e fluidità delle mutazioni (di cui una era così semplice che «[u]n solo Giovanetto di quindici anni le dava il moto»), nonché sull'efficacia dell'illusione visiva[69]. Parla anche dei cantanti, offrendo più particolari rispetto alla prefazione di Strozzi al libretto. Diverse osservazioni sulla star dello spettacolo, Anna Renzi, si aggiungono a quanto sappiamo di lei da altre fonti: «[La finta pazza] fù la Signora Anna Renzi Romana, Giovane così valorosa nell'attione, come eccelente nella Musica; così allegra nel finger la pazzia, come savia nel saperla imitare, e modesta in tutti i suoi modi» (Appendice I.17e). La parte di Achille fu interpretata da «un giovanetto castrato venuto da Roma (com'anco tutti gli altri Musici condotti da varie parti) di vago aspetto sì che sembrava un'Amazzone, c'havesse misti i spiriti guerrieri con le delicatezze feminili» (Appendice I.17j)[70]. Bisaccioni elogia in modo particolare anche un cantante di Pistoia, il quale avrebbe cantato «sì delicatamente, che gli animi de gli ascoltanti quasi che usciti dalle porte de gli orecchi si sollevarono a quell'altezza per assistere al godere di tanta dolcezza» (Appendice I.17i).

Uno dei contributi più importanti del *Cannocchiale* è la descrizione che fornisce dell'effetto dell'opera sul pubblico, gran parte del quale assistì allo spettacolo due, tre o persino quattro volte (Appendice I.17f). Le scenografie erano dipinte così bene che il pubblicò dimenticò di essere a Venezia, un'illusione così potente che «L'occhio non havea quasi dove terminar lo sguardo, e quel breve spatio d'una scena sapea mentire un immenso dell'onde, e del mondo» (Appendice I.17h). L'arte del pittore era tale da indurre gli spettatori a scambiare la pittura per scultura, le superfici bidimensionali per oggetti tridimensionali (Appendice I.17k).

Bisaccioni cercò di ricreare l'eccitazione di coloro che erano in teatro, l'esperienza stessa dell'opera mentre veniva eseguita: «Riempita quanto più era capace l'orchestra di spettatori, che impatienti attendevano il moto della tela; fù dato principio ad una sinfonia di non men dotta, che soavemente toccati Instromenti, doppo la quale s'alzò con indicibile prestezza la Cortina» (Appendice I.17g)[71]. La descrizione si conclude con una conferma del successo dell'opera dal sapore così propagandistico da rasentare la tautologia; la fama dell'opera aveva attratto a Venezia una folla straordinariamente vasta – un omaggio implicito all'efficacia della pubblicità anticipata.

[69] Bisaccioni, *Cannocchiale*, p. 21. Queste descrizioni sono citate ampiamente in Mangini, *I teatri di Venezia*, pp. 64-65, e in Bjurström, *Giacomo Torelli*, pp. 53-58.

[70] Questo potrebbe essere stato il debutto operistico del castrato romano Atto Melani, nato nel 1626; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 414, n. 147.

[71] Si noti il fatto che il sipario venne alzato, non abbassato; evidentemente erano in uso entrambi i sistemi.

Non terminò il desiderio nel popolo di rivederla, onde quante volte fù replicata, altre tante fù di numerosa gente ripieno il luogo, e sempre molti hebbero da biasimare la propria pigritia d'esser andati ad occupare i luoghi, dovendo partire senza trovar dove accomodarsi, nè il lungo tratto da gli ultimi giorni Carnovaleschi a i Paschali hà fatto cessar nella Città il desiderio di riveder opra così pregiata, e pure non è cosa più facile ne i popoli, che la domesticanza, ond'è stato necessario, di riaprir di nuovo il Theatro, e più volte rappresentarla, per lo che la fama sparsane alle Città d'Italia nel convitar gli esteri a sì dilettevole spettacolo è stato cagione, che Venetia fuor del uso già dieci giorni prima veda l'abondanza del popolo, che suol concorrere alia divotione, & alia Sollennità che si celebra dell'Ascensione (Appendice I.17l)[72].

Nonostante il campanilismo e la funzione autopromozionale, in genere il *Cannocchiale* è attendibile; il suo contenuto è frutto d'esagerazione piuttosto che d'invenzione, in quanto molte delle osservazioni ivi contenute sono confermate da altre fonti. In una nota al «frequente compratore» contenuta in una seconda ristampa del libretto, lo stampatore spiega di essere stato spinto «dall'avidità de' Lettori di quest'opera à metterla due volte in un mese sotto il torchio; tanto applauso ha ricevuto dalle lingue universali La Finta Pazza nel Teatro Novissimo della Città di Venetia, ov'ella, con regale apparato è stata in 17. giorni dodici volte rappresentata» (Appendice I.16d)[73]. La stampa

[72] Questo passaggio indica che il Novissimo riaprì dopo Pasqua, almeno nel 1641. Sembra che ciò sia avvenuto anche nel 1645, quando John Evelyn riferì di aver assistito a una rappresentazione in giugno. Questo era però molto inusuale; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 416, n. 154.

[73] Questo, in realtà, non fu il primo libretto a richiedere una ristampa – lo fu anche *La maga fulminata* (cfr. p. 79). Il fatto che la prima edizione sia andata esaurita suggerisce che fosse stata stampata prima della rappresentazione; oppure potrebbe essere stata stampata in un numero limitato di copie proprio perché andassero esaurite. Dodici rappresentazioni in diciassette giorni erano probabilmente molte per il 1641; nel 1640 le dieci rappresentazioni del *Ritorno d'Ulisse* erano state palesemente considerate degne di menzione (Appendice I.7c). Anche se non abbiamo molti documenti che testimonino il numero e la frequenza delle rappresentazioni operistiche, con il passare del tempo le opere venivano presumibilmente eseguite sempre più spesso. Nel 1649 vi furono diciotto esecuzioni di *Giasone* (cfr. Morelli e Walker, *Tre controversie*, p. 15), mentre Robert Bargrave parla di sedici rappresentazioni di un'opera, nel 1656 (cfr. Michael Tilmouth, *Music on the Travels of an English Merchant: Robert Bargrave [1628-61]*, ML, LIII, 1972, pp. 143-159: 156). Nella stagione '58-'59 *Antioco* fu rappresentato ventiquattro volte, dal 25 gennaio al 24 febbraio, persino sette giorni alla settimana (cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 224); nel 1669, infine, vi furono 35 rappre-

di una seconda edizione, così come le informazioni sul successo dell'opera in essa contenute – il numero delle rappresentazioni, la quantità degli applausi – si aggiunsero alla campagna pubblicitaria iniziata con lo scenario, il primo libretto e il *Cannocchiale*[74].

Il successo veneziano della *Finta pazza* fu enorme; l'opera però sollevò il massimo consenso nelle successive rappresentazioni, fuori Venezia, dove fu portata, variamente modificata e riadattata, da una serie di compagnie liriche itineranti – famosa fu soprattutto la produzione parigina di Torelli e Balbi, la prima di una serie di rappresentazioni di opere italiane nella capitale francese[75]. L'enorme successo della *Finta pazza*, ravvivato dal dispiegamento della macchina pubblicitaria degli Incogniti, continuò a circondare tutte le produzioni del Novissimo. Strozzi non scrisse altri libretti per quel teatro, poiché tornò al SS. Giovanni e Paolo, ma Sacrati continuò a operarvi come compositore-impresario, Torelli come scenografo e Anna Renzi come prima donna. Due nuove produzioni furono allestite durante la stagione del 1642: la prima, *Alcate*, libretto di Marc'Antonio Tirabosco, fu musicata da Manelli, mentre Torelli sembra non avervi partecipato[76]; cosa rara per quel teatro, il libretto fu pubblicato dopo lo spettacolo, il 13 febbraio 1642. Il vero erede della *Finta pazza* fu la seconda produzione del 1642, *Bellerofonte*,

sentazioni di *Argia* (I-Vcg, Archivio Vendramin 42 F [44], folio senza numero; cfr. fig. 24). Il pubblico aveva apparentemente l'abitudine di assistere a più di una rappresentazione della stessa opera, da quanto si deduce dal commento di Maria Mancini Colonna, che nel 1666 vide *Tito* (Beregan/Cesti) cinque volte di seguito (cfr. Alberto Cametti, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Tipografia Chicca, 1938, p. 335).

[74] Fra le aggiunte alla seconda edizione del libretto ci sono tre sonetti encomiastici dedicati ad Anna Renzi da parte di Francesco Melosio, un librettista il cui primo lavoro sarebbe stato eseguito la stagione successiva al S. Moisè; ci sono inoltre due passaggi del secondo atto del libretto, «inavvertitamente omessi» (dalla scena 4 di Venere e Vulcano e dalla scena 7 per quanto riguarda Giunone), i quali però erano stati omessi anche nella prima edizione, senza commento.

[75] Balbi, che conosciamo per *Ermiona, Peleo*, e *Delia*, era l'autore della coreografia dei balletti per Parigi. Su questa produzione cfr. Henry Prunières, *L'Opéra en France avant Lulli*, Parigi, H. Champion, 1913, pp. 68-77. I documenti francesi sembrano suggerire che l'opera non fosse interamente cantata; questo ha portato Sartori (*Un fantomatico compositore*) a ritenere che non si trattasse di un'opera vera e propria. Cfr. anche Sartori, *Ancora della "Finta pazza" di Strozzi e Sacrati*, NRMI, XI (1977), pp. 335-338.

[76] C'è qualche problema su *Alcate* per quanto riguarda Torelli e il coinvolgimento degli Incogniti. Bjurström (*Giacomo Torelli*, p. 58) menziona un libretto, F-Bn Yth52325, con il titolo ampliato *Alcate overo il Bellerofonte* (Venezia, Surian, 1642). Potrebbe trattarsi di un errore dello stampatore (o più probabilmente di Bjurström, visto che il libretto non è elencato in Sartori, *Primo tentativo*). Bjurström (*Giacomo Torelli*, pp. 73-74) sostiene che le scene di Torelli per *La finta pazza* e *Bellerofonte* potrebbero essere state usate anche per *Alcate*.

con libretto di Vincenzo Nolfi, musica di Sacrati, macchinari di Torelli e la partecipazione di Anna Renzi.

Di fatto, *Bellerofonte* sembra essere stato ancora più elaborato del suo spettacolare predecessore; il libretto e lo scenario, come quelli della *Finta pazza*, furono stampati prima della rappresentazione. Come spiega la nota al lettore allegata alla fine del libretto, lo scenario fu stampato per primo: «Più cose, dopo la Stampa del Scenario, hanno nell'Opera alteratione, & riforma, onde se nel numero delle Scene, ò in qualche parte dell'introdotto [*sic*] in esse troverai dall'uno all'altra alcuna diversità non ti mettere al critico di primo tratto; ricevi ogni cosa di buon occhio, mentre s'hà per solo fine il tuo minor tedio, e maggior diletto» (Appendice I.19h).

È probabile che lo scenario fosse stato preparato dalla direzione del teatro, in quanto non è firmato, non riporta il nome dell'autore sul frontespizio e continua la campagna pubblicitaria iniziata l'anno precedente con la pubblicazione della *Finta pazza*. Era infatti inusuale che uno scenario fosse preceduto da una prefazione; ricordando al lettore lo straordinario successo dell'opera dell'anno precedente, che aveva reso il Novissimo «degno del favore, e de gl'applausi della Città», elogia l'opera ventura, il *Bellerofonte*, «altro Dramma, pur Musicale», che avrebbe preservato, se non addirittura accresciuto, la reputazione del teatro. *Bellerofonte* è «opera del Signor Vicenzo Nolfi Gentilhuomo di Fano»; sebbene prodotta rapidamente, rimarrebbe un capolavoro che, in ogni caso, deve molto alla generosità dei finanziatori, «questi Signori interessati», che non risparmiarono energie per ottenere tutti i macchinari richiesti dal poeta (Appendice I.19a)[77].

La prefazione allo scenario si chiude con diversi paragrafi indirizzati al lettore «curioso», scritti da Torelli, non nominato ma identificabile quale «l'inventore delle machine». In un passaggio dal tono tipicamente umile, condito con un tocco di paranoia, egli diffonde la curiosa informazione secondo cui le sue scenografie sarebbero state oggetto di plagio. Il riferimento alle piccole dimensioni del teatro è l'unica indicazione che abbiamo su una qualche deficienza del Novissimo:

> Se nelle Scene, e Macchine, che io ho ordinato per rappresentarti, ò curioso, non rintraccierai quella perfettione, e vaghezza, che meriti, e che bisognarebbe come necessitosamente poste in virtuosa emulatione d'altri Celebri, e nobilissimi Teatri

[77] Fano era la città natale anche di Torelli; i suoi macchinari dovevano essere molto dispendiosi se, per la *Finta pazza*, addirittura la regina di Francia si preoccupava del loro costo (cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 416, n. 152). Questo passaggio ci ricorda ancora una volta che, grazie al sostegno di un gruppo di patrizi, l'organizzazione del Novissimo aveva una solida base economica.

in così gloriosa Patria, condona, che ha preponderato in me il desiderio di dilettarti alla cognitione del debole mio talento.

Gradisci cortese il poco, che posso offrirti con la relatione al molto che bramo; le imperfettioni sono infinite, lo confesso, ne mi lascio adulare dalla premura con che altri havesse procurato forse di servirsi di cose da me prima inventate, stabilite, e dirò ancora conferite; quali elle si sieno sono certo parto semplice del mio ingegno.

Il sito del Teatro Novissimo non può farti concorrer formalmente le cose, l'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco à singolar architetto[78].

Sia questo ancora appresso di tè motivo di scusa, e compatimento.

Coprirà in gran modo le mie debolezze il pennello del Signor Domenico Bruni Bresciano, che con la sua ordinaria felicità s'è adoperato nelle Scene (Appendice I.19b).

A differenza della prefazione allo scenario, quella al libretto di *Bellerofonte*, firmata dall'autore, è meno incentrata sulla propaganda e più attenta a questioni estetiche, più importanti per il librettista in quanto poeta e non semplice dipendente del teatro. Ma Nolfi offre una nuova giustificazione per le proprie mancanze letterarie, ovvero il rispetto della volontà dello scenografo: «Tu perdi il tempo, ò Lettore se con la Poetica dello Stagirita in mano vai rintracciando gl'errori di quest'Opera, perch'io confesso à la libera, che nel comporla non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'inventore de gl'apparati (...)» (Appendice I.19c). E ancora, poco dopo: «Ma il punto stà, che ne anche questo ritroverai ne presenti fogli, perche la favola ruvinosa per l'antichità è stata ristaurata dalla mia penna sul modello Dramatico nell'angustia di brevissimo tempo in ordine à ricevere la perfettione dalla bellezza delle macchine, & apparati Teatrali» (Appendice I.19g). Segue la prefazione una nota di Torelli, ristampata dallo scenario, mentre la parte introduttiva del libretto si chiude con alcune poesie indirizzate al poeta, a due cantanti (tra cui la Renzi) e al compositore.

L'insolita enfasi conferita allo scenografo tanto nello scenario che nel libretto è coronata da una terza pubblicazione stampata poco dopo la rappresentazione: un sontuoso volume commemorativo in quarto, con funzione simile a quella del *Cannocchiale per la finta pazza*. Questo libro fu pubblicato sotto l'egida dello stesso Torelli, di conseguenza s'incentra ancor più sugli aspetti visivi della produzione; oltre a un resoconto dettagliato della rappresentazione, è riprodotto l'intero libretto, assieme a dieci stampe delle scenografie[79].

[78] Infatti i domenicani acconsentirono a correggere questa mancanza; cfr. n. 56.

[79] *Il BELLERO FONTE: Drama Musicale Del Sig Vicenzo Nolfi da f. RAPPRESENTATO NEL TEATRO NOVISSIMO IN VENETIA DA GIACOMO Torelli Da Fano Inuentore delli Apparati, DEDICATO Al Ser^mo. Ferdinando II Gran Duca di Toscana 1642.*

Dal nostro punto di vista, la sezione più interessante è la *Descrittione de gli Apparati* di Giulio del Colle. Nel tentativo di collocare nel contesto opportuno dapprima i macchinari e poi il Novissimo, questa sezione offre una genuina storia dell'opera a Venezia fino al 1642, individuando molti di quegli elementi che si dimostreranno fondamentali per il suo sviluppo – anche se molti verranno riconosciuti dagli storici solo in retrospettiva. La descrizione di del Colle ovviamente costituì una fonte importante per Ivanovich, che l'impiegò, integrata con informazioni raccolte da libretti successivi, quale base per la sua storia dell'opera veneziana[80].

Del Colle inizia con un encomio tipicamente sciovinista di Venezia e della sua storia paragonandola con Roma, di cui avrebbe superato lo splendore in virtù della collocazione unica e miracolosa e, soprattutto, per il numero e la magnificenza dei teatri. Questi, in particolare negli ultimi anni, avevano prodotto opere che avrebbero fatto vergognare Roma antica della propria inferiorità (Appendice I.20a). Il più imponente di tutti, naturalmente, sarebbe stato il Teatro Novissimo, che, «eretto da doi Anni in quà, hà fatto veramente stupori, & tra' singolari ha meritato, e conseguito gli applausi. Hà egli rappresentato il presente anno il Bellerofonte Drama del Signor Vicenzo Nolfi da Fano, e perche per tanti riguardi è egli degno di minuta descrittione delle cose introdotte in esso hò preso, se ben imperfettamente, il pensiero di farla» (Appendice I.20b).

Del Colle descrive quindi l'azione, soffermandosi sul modo in cui i vari cantanti hanno reso i singoli personaggi. Menziona il nome di tre interpreti soltanto: Giulia Saus Paolelli da Roma, la quale abitava e lavorava a Venezia già da tre anni; Michele Grasseschi, un contralto dato in prestito dal principe Matthias de' Medici di Firenze; infine Anna Renzi, romana, «idea verace della Musica, e singolar stupor delle Scene, che nel corso della Favola, mentre hor sfogò hor finse, hor scoprì, ed hor pianse le sue amorose passioni, ed incontri si rese all'ordinario donna de gl'animi e degl'affetti, conseguì alla fine il suo amato Bellerofonte in isposo». Menziona invece la provenienza della gran parte degli altri cantanti e, soprattutto, descrive l'estensione vocale necessaria per tutti i ruoli, altrimenti sconosciuta in quanto la musica di *Bellerofonte* è andata persa. La lista completa include Innocenza (un soprano da Parma), La Giustizia (un castrato da Roma), Nettuno (un tenore da Parma), Paristide (un tenore da Pistoia), Il Re (un basso da Siena), Regina Anthia (Signora Giulia Saus Paolelli, romana), Defiride, la nutrice

[80] Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, appendice V cita in traduzione lunghi passi, nonché riproduce diverse stampe; cfr. anche Bjurström, *Giacomo Torelli*, pp. 58-73, cat. nos. 3-10, e figg. 18, 20, e 21.

(un castrato da Parma), Pallade e Diana (due soprani castrati), Melistea (un castrato da Pistoia), Eolo (un basso senese), Bellerofonte (Signor Michele Grasseschi, contralto) e Archimene (Anna Renzi, romana) (Appendice I.20c)[81]. Il testo di del Colle, tuttavia, è dedicato per la maggior parte a una vivida descrizione dei costumi, delle scenografie e del funzionamento delle macchine, sottolineando la novità delle invenzioni di Torelli. Come nelle descrizioni analoghe contenute nel *Cannocchiale*, come, molto prima, nei libretti di *Andromeda* e della *Maga fulminata*, viene dato particolare risalto allo stupore e alla meraviglia del pubblico, alla sua incapacità di penetrare l'illusione[82].

Dopo *Bellerofonte*, l'attività del Novissimo cominciò un po' a rallentare; nelle tre stagioni successive (le ultime) fu prodotta solo un'opera all'anno: *Venere gelosa* nel 1643, *Deidamia* nel 1644 ed *Ercole in Lidia* nel 1645. Sembra che Sacrati e Torelli fossero coinvolti direttamente solo nella prima di queste produzioni; infatti, seguendo l'esempio di Strozzi, iniziarono a lavorare al SS. Giovanni e Paolo. Qui, già nel 1643, Sacrati collaborò con diversi altri compositori in una produzione a più mani della *Finta savia* di Strozzi, inoltre, nel 1644, musicò l'*Ulisse errante* di Badoaro, con scenografia di Torelli. Dopo *Bellerofonte* anche Anna Renzi si trasferì al SS. Giovanni e Paolo per cantare, nel 1643, l'*Incoronazione di Poppea* e la *Finta savia*, però nel 1644 e 1645 tornò ancora al Novissimo per *Deidamia* ed *Ercole in Lidia*[83].

[81] Giulia Saus Paolelli, che nel 1640 interpretò Penelope e Delia nelle produzioni bolognesi del *Ritorno d'Ulisse* e di *Delia* (e presumibilmente anche nelle produzioni veneziane), a Venezia divenne una celebrità. Fu lodata da Fulvio Testi in una lettera del 3 dicembre 1633, indirizzata al duca di Modena (*Lettere*, a cura di M. L. Doglio, Bari, Laterza, 1967, vol. I, n. 473) e da Leonardo Quirini (*Vezzi d'Erato*, Venezia, Hertz, 1653).

[82] Atto I, scena 3: «Calò la Macchina unita per un pezzo indi si divise, e lentamente scendendo posero le due nubi a fianchi della Scena in terra le Dee con inaspettato, e meraviglioso moto, senza vedersi come maneggiate, e rette disperdendosi per il palco, e senza comprendersene il come con stupor de riguardanti» (Del Colle, in *Bellerofonte*, libretto, p.18). E più avanti, nell'Atto II, scena 4: «Amore volando si portò con velocissimo moto dalla sinistra al mezzo della Scena, e saettò colei, indi alzarosi di novo volò alla destra togliendosi poscia alla vista del Teatro, che pur stupito in vano con occhio applicator cercava di penetrar la macchina, ed arrivar l'artificio» (*ibidem*, p. 46). Questa era davvero «l'arte che nasconde l'arte».

[83] Nel 1643 la Renzi fu raggiunta al SS. Giovanni e Paolo dal soprano romano Anna di Valerio o Anna Valeri; cfr. Wolfgang Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik zu "La finta savia" im Zusammenhang der frühvenezianischen Oper*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 173-197: 174; cfr. anche la lettera del 25 marzo 1643, scritta a Piacenza da uno degli agenti del Cardinal Mazarin (F-Pre, Corr. polit., Parme, t. 2, ff. 39-41), citata in Margaret Murata, *Why the First Opera Given in Paris Wasn't Roman*, COJ, VII (1995), pp. 87-105; cfr. anche Curtis, *La Poppea impasticciata,* p. 42, n. 28.

Di fatto, i teatri di SS. Giovanni e Paolo e il Novissimo erano sempre stati connessi, tanto dalla prossimità geografica quanto dalla condivisione del personale. Come sappiamo, Strozzi nel 1639, prima che il Novissimo fosse costruito, aveva scritto la *Delia* per il teatro Grimani, allo stesso modo molti altri membri dell'Accademia degli Incogniti – tra cui Busenello, Badoaro e l'anonimo autore delle *Nozze d'Enea* – furono attivi in quel teatro piuttosto che al Novissimo. Era quindi normale che nel 1643 Strozzi ritornasse al SS. Giovanni e Paolo e portasse con sé i colleghi del Novissimo. Torelli, da parte sua, potrebbe aver addirittura preferito il vecchio teatro perché più congeniale alla sua tecnologia scenografica. Almeno una delle sue invenzioni, la macchina per cambiare tutte le scene simultaneamente tramite una leva o un argano mossi da un peso, descritta nel XVIII secolo, potrebbe essere stata inventata lì[84]. Il SS. Giovanni e Paolo era di certo il teatro più ampio; infatti, anche se nel 1645 era considerato il più confortevole e bel teatro di Venezia, come abbiamo già visto, lo stesso Giovanni Grimani lo riteneva troppo profondo, per cui avrebbe voluto accorciarlo di «due Palchi meno di quello [che] è di presente, perché quelli che sono in faccia alla Scena, sentono poco i Recitanti»[85]. È poi possibile che l'esodo generale dal Novissimo al SS. Giovanni e Paolo fosse legato al nuovo contratto d'affitto al Novissimo, firmato da Girolamo Lappoli nel 1643, ma la natura della relazione fra i due eventi non è certa[86]. Il fatto che la trilogia operistica di Strozzi – dalla *Finta pazza* alla *Finta savia* a *Romolo e Remo* – fosse suddivisa fra i due teatri indica che il SS. Giovanni e Paolo era in qualche modo considerato il gemello naturale o persino l'erede del Novissimo.

[84] «Fù nel Teatro SS. Giovanni & Paolo in Venezia ch'inventò la bella machina di mutar in un tratto tutte le scene per mezzo di leva o di argano mosso da un peso» (Francesco Milizia, *Memorie degli architetti antichi e moderni*, Parma, 1781, vol. II, p. 213). Ma tra i nomi dei due teatri c'era confusione; Milizia potrebbe aver voluto riferirsi al Novissimo nella parrocchia di SS. Giovanni e Paolo. Inoltre, all'invenzione si allude nei primi libretti del Novissimo. Cfr. cap. IV.

[85] Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, n. 229.

[86] Per quanto riguarda Girolamo [=Gironimo] Lappoli cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 65. Altre opere del SS. Giovanni e Paolo legate agli Incogniti sono *Il ritorno d'Ulisse* (1640-41); *Narciso ed Ecco immortalati* e *Gli amori di Giasone e d'Isifile* (1642); *L'incoronazione di Poppea* e *La finta savia* (1643); *Il principe giardiniero* (il legame con gli Incogniti deriva dalla nota al lettore, firmata da Fusconi) e *Ulisse errante* (1644); *Romolo e Remo* e *Bellerofonte* (1645); *Deidamia* (1647); *Torilda* (1648); e *Argiope* (1649).

Ma nel 1643, nonostante la perdita di Strozzi, Sacrati e Anna Renzi, il Novissimo era tutt'altro che moribondo; *Venere gelosa*, secondo tutte le recensioni (di certo non disinteressate), ebbe un successo pari a quello dei suoi predecessori. Il testo di Niccolò Enea Bartolini[87], un librettista nuovo, fu pubblicato prima della produzione e ristampato almeno quattro volte sia a Venezia che a Padova; esso contiene una disquisizione tipicamente Incognita sull'estetica dell'opera, ma non è particolarmente ricca di dettagli sulla rappresentazione. Non sembra che sia stato pubblicato uno scenario, cosa atipica per il Novissimo; Torelli, ad ogni modo, rimediò con un altro volume commemorativo, l'ultimo dei suoi sforzi in tale direzione, stampato nel 1644.

Il titolo di questa pubblicazione, *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia nell'anno 1644 d'inventione e cura di Iacomo Torelli da Fano*, è neutro, non riferendosi a nessuna opera in particolare. Anche la dedica del volume è volutamente vaga, poiché introduce semplicemente i disegni fatti per il Teatro Novissimo e mostrati «questo Carneval passato all'occhio di Venetia nella rappresentatione d'un drama musicale»[88]. La descrizione dell'opera in questione, di Bisaccioni, autore del *Cannocchiale*, rende comunque chiaro che si trattava della *Venere gelosa*, rappresentata durante la stagione precedente (1643). Ma la pubblicazione di *Apparati scenici*, la cui dedica fu firmata da Torelli il 24 gennaio 1644, era in ritardo di un anno se l'obiettivo era esclusivamente quello di commemorare la *Venere gelosa*; infatti, solo nove delle dodici tavole riguardano quest'opera, mentre le altre tre illustrano probabilmente *Deidamia*, l'opera rappresentata in quel momento[89].

Inoltre, delle otto scenografie elencate nel libretto di *Deidamia*, le cinque non incluse in *Apparati* potrebbero essere state tratte dalla *Venere gelosa*[90]. Pertanto, mentre *Apparati scenici* descrive solo la *Venere gelosa*, in realtà riporta anche delle illustrazioni della *Deidamia* – e non solo tre scene, ma

[87] Conosciamo già Bartolini in quanto autore di una descrizione narrativa della produzione padovana di *Ermiona*, risalente a sette anni prima.

[88] *Apparati scenici*, dedica.

[89] Cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, pp. 89-94, cat. nos. 20-22; cfr. anche Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 416, n. 153; cfr. inoltre figg. 17, 19, 22, e 23.

[90] E alcune dalla *Finta pazza* o da *Bellerofonte*; cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, p. 91. È presumibile che questo fosse necessario in quanto Torelli non poteva più creare nuove scenografie per il Novissimo, essendosi trasferito al SS. Giovanni e Paolo nel 1644. Torelli stesso potrebbe aver autorizzato o suggerito l'impiego di alcune vecchie scene nella *Deidamia* perché non aveva abbastanza tempo, soprattutto se era già impegnato nella produzione di *Ulisse errante* per il SS. Giovanni e Paolo. La sua promessa di pubblicare le scenografie di *Ulisse errante*, poi non realizzata, è un'ulteriore indicazione di quanto poco tempo egli avesse a disposizione.

probabilmente tutte. Ciò trova conferma nella nota al lettore allegata al volume:

> Questi Apparati sono stati così maravigliosi, & esquisitamente rappresentati, che hanno persuaso il genio di chi hà operato à lasciarle vedere anco quest'anno 1643 [1644]. Et in vero hà havuto molto giuditio, poiche se n'è ricevuta sodisfattione indicibile, in modo, che sono stati da molti tenuti per novi, e da altri per migliorati, e ciò per l'aggiunta di altre bellissime scene quì connesse, e per essere riuscito il Drama bello à maraviglia; onde si è veduto in effetto, che il repetere le cose belle anco due volte è lodabile (Appendice I.22c).

Come il *Cannocchiale* e il *Bellerofonte*, *Apparati scenici* fornisce delle preziose informazioni sullo stato dell'opera a Venezia. Comincia (come *Bellerofonte*) con una breve storia della città e dei suoi teatri, in modo da collocare nel giusto contesto il Teatro Novissimo e soprattutto la produzione presentata, la *Venere gelosa* – caratterizzandolo come apice di una tradizione breve ma gloriosa. In questo modo esso contribuisce in maniera considerevole alla fiorente mitologia:

> Venetia sempre, & in ogni occasione meravigliosa, & che non si stanca giamai di mostrar le sue grandezze, anco nel virtuoso diletto ha ritrovato il mirabile, havendo introdotto alcuni anni sono il rappresentare in musica attioni grandi con apparati, e machine tali, che avanzano ogni credenza, & quello che posson con qualche difficoltà nelle Regie Sale gli errarij più abondanti (e rare volte ancora) qui si vede con privata commodità facilmente esseguirsi non in una sola, ma in tre orchestre ad un tratto[91]; e gareggiando questa con quella di maggiori squisitezze, chiamano tutti dalle più remote parti d'Italia i spettatori. Io non prendo a scrivere quello che si è fatto nella Venere Gelosa, perche la stimi la più riguardevole delle Teatrali di quest'anno, e di questa Città; ne perche la mia elettione sia per togliere i pregi alle altre; ma perche di questa io mi sono prima compiaciuto, e n'ho riserbata la memoria più viva. (...) Ma ne meno di questa voglio scriver tutte le parti, parendomi bastante il portar le cose più importanti del Drama, quanto che basta a mostrare quali siano stati le [*sic*] vestiti Scenici, ò diciamo apparati (Appendice I.22a).

L'autore riferisce del dramma solo quanto strettamente necessario ad illustrarne o descriverne la scenografia – una strategia con la quale spera di ottenere ciò che aveva dichiarato di non volere, ossia convincere i lettori della superiorità della *Venere gelosa* su tutte le altre opere della stagione, in particolare quelle in programma al SS. Giovanni e Paolo.

[91] Nel 1644 c'erano in realtà quattro teatri, non «orchestre»: il S. Cassiano, il SS. Giovanni e Paolo, il S. Moisè e il Novissimo.

La descrizione dell'effetto della scena finale ci offre un quadro della reazione del pubblico, donando al volume una conclusione adatta:

> Al natale di questa Scena dovea tutto il Teatro, non che il Palco, o gl'edifitij sollevarsi, e ben sollevossi, poiché al muovere di quei gran telari allo sparire del cielo, & al veder tutte le cose di quella gran machina rivolgere, e sconvolgersi, non restò alcuno de' spettatori fermo, s'alzò, si rivolse, e non sapeva, che si vedesse, ò aspettasse se non una gran novità, ma ben presto l'occhio restò pago, poiche rappresentò la Scena tratta in vago & dilettevole Giardino Reale, egli era di gran lunga diverso da quanti mai se ne sono rappresentati, e su le scene, e su le stampe (Appendice I.22b).

Apparati scenici fu l'ultimo volume che Torelli pubblicò sulle proprie scenografie, benché in una nota al lettore contenuta nel libretto ne avesse promesso uno simile per la sua opera successiva, *Ulisse errante*, al SS. Giovanni e Paolo: «La prova mi fà conoscer per vero, che spesso i favori accrescono l'ardire in chi li riceve; Io hebbi dalla mano dell'Auttore l'Ulisse Errante con privilegiata auttorità di farlo stampare in grande con le figure doppò fornite le recite, & ciò intrapresi per haver occasione di mostrar al mondo quelle fatiche, che hò io incontrate per ben servire à questi Cavalieri» (Appendice I.8m)[92].

In questo caso, Torelli dava per scontata la responsabilità (ed il profitto) del librettista; forse il permesso di pubblicare tanto il libretto quanto le stampe delle scenografie faceva parte del suo contratto con il teatro, forse un incentivo a lasciare il Novissimo. È inoltre interessante, dati i precedenti del *Cannocchiale* e della sfarzosa edizione di *Bellerofonte*, la clausola in base alla quale non gli era permesso pubblicare le stampe delle proprie scenografie prima della rappresentazione, come se questo potesse diminuirne l'efficacia. Al contrario, la pubblicazione di questo particolare libretto prima del debutto dell'opera (suggerita dalla prefazione di Torelli, sebbene il frontespizio non contenga nessun indizio) sembra mirare esplicitamente ad incrementare l'apprezzamento della rappresentazione da parte del pubblico.

È chiaro che all'altezza del 1644 il legame esclusivo di Torelli con il Novissimo, come quello di diversi suoi collaboratori, si era allentato se non rotto del tutto. Non sono attribuite a lui né la messa in scena di *Deidamia*, di quell'anno, né quella di *Ercole in Lidia*, dell'anno successivo; inoltre, come sappiamo, nel 1644 fu rappresentato al SS. Giovanni e Paolo l'*Ulisse errante*, il

[92] Questo passaggio rivela ancora una volta la riluttanza, da parte dei librettisti patrizi, a partecipare al mercato della pubblicazione. Come già osservato, il nome di Badoaro non appare mai in questo libretto, solo il suo soprannome accademico lo identifica. Vale la pena notare che, persino senza il suo nome, Badoaro non lasciò che il libretto venisse stampato senza la dichiarazione estetica di rigore, forse una delle più ampie di qualsiasi libretto mai pubblicato (cfr. Appendice I.8).

suo primo e unico lavoro creato appositamente per un altro teatro veneziano. Seguì la ripresa di due opere con sua scenografia prodotte originariamente al Novissimo: *Bellerofonte*, nel 1645, e *Deidamia*, nel 1647. A quel punto, però, Torelli se ne era già andato: nella primavera del 1645, dopo la stagione lirica, aveva accettato l'invito della regina di Francia ed era partito alla volta di Parigi, chiudendo così il capitolo veneziano della sua carriera[93].

Pur non essendo l'unico scenografo attivo a Venezia nei primi anni dell'opera pubblica (abbiamo già menzionato Alabardi al S. Cassiano, Chenda e Burnacini al SS. Giovanni e Paolo), Torelli lasciò un segno indelebile sul palcoscenico veneziano – e, tramite le stampe delle sue scenografie, sulla nostra conoscenza della parte visuale di tali spettacoli[94]. Le scenografie avevano tradizionalmente il compito di produrre degli effetti meravigliosi; il contributo specifico di Torelli consisteva nell'ottenere quegli effetti con un'efficienza meccanica che accresceva il prodigio. Attraverso la creazione di un meccanismo centrale che controllava tutte le parti mobili, egli poteva manovrare simultaneamente tutto il palcoscenico. Luce e ombra contribuivano ulteriormente alla fluidità del cambio di scena, accrescendo l'illusione di un mondo in trasformazione. Non più semplice sfondo, la scenografia partecipava attivamente allo svolgimento del dramma, cambiando assieme all'azione, di cui era parte.

Il trasferimento al SS. Giovanni e Paolo di Torelli (e di Sacrati) può aver rappresentato una vittoria importante dell'amministrazione di quel teatro, ma non segnò la fine della centralità del Novissimo, né un cambiamento nei suoi obiettivi. Il coinvolgimento degli Incogniti rimase invariato – e con esso anche la promozione di Venezia, dell'opera e del Novissimo, iniziata con *La finta pazza* – nelle due opere successive alla partenza di Torelli, *Deidamia* ed *Ercole in Lidia*, entrambe con la partecipazione di Anna Renzi. In queste due opere debuttarono come librettisti Scipione Herrico e Bisaccioni, nonostante almeno quest'ultimo non fosse estraneo alle precedenti faccende operistiche.

[93] Prunières, *L'Opéra en France*, pp. 68-77, riproduce la documentazione inerente al lavoro di Torelli a Parigi.

[94] Un altro fra i primi scenografi veneziani fu Gaspare Beccari, attivo al S. Moisè nei primi anni 1640; vedi Bjurström, *Giacomo Torelli*, pp. 43-46; cfr. anche Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, pp. 37-50 (*The Spectacle*); Lorenzo Bianconi, *Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento*, in *Illusione e pratica teatrale: Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera comica veneziana: catalogo della mostra*, a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 15-24; cfr. anche Mercedes Viale Ferrero, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in StOpIt, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. V: *La spettacolarità*, 1988, pp. 1-122: 3-24.

E almeno in una di queste due nuove opere, *Ercole in Lidia*, vi fu l'esordio di un compositore della cappella di San Marco, Giovanni Rovetta[95]. Entrambi i librettisti riconoscono l'aiuto di collaboratori anonimi (probabilmente pure loro Incogniti), Herrico per la propria mancanza di esperienza, Bisaccioni per la mancanza d'ispirazione (Appendice I.23a, 24a-b).

La dedica di Herrico ad Alvise da Mosto, «Nobile Veneto», fa uso della retorica tipica del Novissimo e s'inserisce nella familiare cornice del mito di Venezia:

Questa Gran Città, si come è nel sito, tal sempre si è dimostrata, & dimostra, e nelle publiche, e nelle private attioni ammirabile, e rara. Stupisce in questi tempi il forastiero, vedendo gli adorni Teatri, ne' quali si rappresentano in Musica tante Opere Drammatiche, così ingegnosamente composte, e di varie, e meravigliose apparenze ripiene. Onde si porge occasione à tanti belli ingegni di essercitarsi con lor molta lode, ò nella Poesia, ò nella Musica, ò nella fabrica delle machine, ò in altre simili honorate, ed à ciò appartenenti fatiche.

Hor io venendo in questo Nobile Asilo d'ogni virtù, ammirando così belle gare sono stato pur anco eccitato dal fervore Poetico, e quella istessa ragione, che mi persuadeva à non voler concorrere con tanti huomini dotti; mi stimolava con un soave desiderio d'imitarli. Finalmente à questo mio interno affetto, aggiungendosi le continue inchieste de gli amici mi son posto all'arringo à compiacenza di essi, i quali han guidato il mio stile, che da tal sorte di poetare suole essere affatto lontano. Hò composta per recitarsi nel Teatro Novissimo la presente Opera, la quale per maggior commodità de gli Spettatori, dovendo uscire alle Stampe, hò voluto, che comparisse alla luce del Mondo adornata del nome di V. S. Illustrissima, la quale si degnerà riceverla tanto in mio nome, come in tributo della mia devota servitù: quanto in nome di coloro, che nella inventione, e ne' concetti meco n'hebbero parte (Appendice I.23a-b).

Anche se Torelli non si era occupato direttamente della scenografia di queste opere, potrebbe aver contribuito alla loro produzione; se non altro, non vi è menzionato nessun'altro scenografo. Come abbiamo visto, per *Deidamia* furono impiegate probabilmente le scenografie di altre sue opere, in particolare della *Venere gelosa*; la stessa cosa potrebbe essere accaduta per *Ercole in Lidia*, poiché nessuna scenografia menzionata nello scenario o nel libretto sembra aver richiesto più di quanto fosse già disponibile grazie agli allestimenti della *Finta pazza*, di *Bellerofonte* e della *Venere gelosa*[96]. In

[95] Il compositore dell'altra opera, *Deidamia*, è sconosciuto. La partitura, andata perduta, era tradizionalmente attribuita a Cavalli; ma cfr. Walker, *Gli errori di Minerva*.

[96] Cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, p. 97.

ogni caso, la scenografia era tutt'altro che marginale in *Ercole in Lidia*, come racconta John Evelyn nel 1645:

Questa sera, avendo già riservato i nostri posti in precedenza, assieme a Lord Bruce, siamo andati all'Opera dove vengono rappresentate commedie e altri drammi in stile recitativo dai più eccellenti cantanti e musicisti, con una varietà di scene dipinte e concepite con altrettanta arte della prospettiva, e macchinari per volare in aria, e altri meravigliosi movimenti; nell'insieme è uno degli intrattenimenti più magnifici e costosi che l'uomo sia in grado di inventare. La storia era quella d'Ercole in Lidia, le scene sono state cambiate tredici volte. I cantanti famosi, Anna Rencia, una romana, reputata il migliore soprano femminile; ma c'era anche un castrato che secondo me era ancora migliore; anche un basso genovese insuperabile. Questo ha catturato i nostri occhi e le nostre orecchie fino alle due del mattino[97].

Vi sono sempre stati alcuni dubbi sulla data in cui il Novissimo cessò definitivamente la propria attività. Come nel caso della cronologia delle prime opere veneziane, l'incertezza deriva in parte da Ivanovich, il quale fornisce due date contrastanti, il 1646 nel capitolo sulla storia dei teatri veneziani e il 1647 nella cronologia. Questa è la sua versione riguardo alla fine del Novissimo: «Si recitò in quello [Teatro Novissimo] in Musica sino l'anno 1646, restando poi affatto distrutto, e il suo luogo era dove al presente è introdotta la Cavallerizza dietro a' Mendicanti verso le Fondamenta nuove» (Appendice II.6q). Nella cronologia, però, attribuisce al Novissimo il *Giulio Cesare* di Busenello e una ripresa di *Deidamia*, rispettivamente nel 1646 e 1647; diversi cronisti, seguendo Ivanovich, scelsero una di queste due date per la chiusura del teatro. La confusione di Ivanovich, però, era a sua volta il risultato dell'ambiguità con cui venivano indicati i nomi dei teatri nei frontespizi dei libretti, «Novissimo» e «Novo», quest'ultimo in riferimento al SS. Giovanni e Paolo; la confusione veniva poi aumentata dal fatto che il Novissimo ed il SS. Giovanni e Paolo erano situati nella stessa parrocchia. *Giulio Cesare*, ad esempio, fu scritto sicuramente per il SS. Giovanni e Paolo, anche se probabilmente non venne mai rappresentato[98],

[97] «This night, having with my Lord Bruce taken our places before, we went to the Opera where comedies and other plays are represented in recitative music by the most excellent musicians vocal and instrumental, with a variety of scenes painted and contrived with no less art of perspective, and machines for flying in the aire, and other wonderful motions; taken together it is one of the most magnificent and expensive diversions the wit of men can invent. The history was Hercules in Lydia, the scenes changed thirteen times. The famous voices, Anna Rencia, a Roman, and reputed the best treble of women; but there was an eunuch who in my opinion surpassed her; also a Genoeze that sang an incomparable bass. This held us by the eyes and ears till two in the morning», *Memoires of John Evelyn*, vol. I, p. 191.

[98] Cfr. la dedica nelle *Hore ociose* di Busenello.

e la ripresa di *Deidamia*, secondo il libretto, non ebbe luogo al Novissimo bensì al «Teatro Novo»[99].

Quindi la descrizione di John Evelyn dell'*Ercole in Lidia*, del 1645, è l'ultimo documento di una produzione al Novissimo. A prescindere dal fatto se il teatro sia stato davvero distrutto poco dopo, come suggerisce Ivanovich, il cuore dell'attività operistica si era di certo trasferito altrove, in primo luogo al SS. Giovanni e Paolo. Nel contempo, anche il S. Cassiano e il S. Moisè continuarono a competere, ognuno con due opere a stagione. Come tutti i teatri a Venezia, il Novissimo chiuse nel 1645 e rimase inattivo nei due anni successivi; ma, a differenza degli altri, non riaprì mai più[100]. Forse a causa degli enormi costi, accumulatisi nel tempo, sostenuti per le stravaganze scenografiche di Torelli, e a causa del mancato recupero delle spese sostenute per *Ercole in Lidia*, evidentemente sospesa a metà stagione, nel 1646 il teatro era in bancarotta[101]. I frati domenicani, contrariamente ai proprietari patrizi degli altri teatri, non avevano investito abbastanza impegno nell'impresa per essere interessati a salvarla, e così, quando nel 1645 il Novissimo chiuse i battenti, li chiuse per sempre. Il successo iniziale, basato sulla cooperazione di un largo numero di energici collaboratori, alla fine può essere divenuta la causa principale del fallimento: la reputazione e la posizione sociale di nessuna famiglia dipendeva dal suo successo. All'altezza del 1645 nessun singolo individuo aveva tanto a cuore le sorti del teatro da indurre la pesante trasfusione economica che ne avrebbe assicurato la sopravvivenza.

Anche se la brillante vita del Novissimo si spense nel 1645, l'impatto di questo teatro sulla storia dell'opera veneziana fu duraturo. Operò sì per poche stagioni, ma in quel breve lasso di tempo furono intrapresi e consolidati dei passi fondamentali per lo sviluppo dell'opera. Nel lanciare la carriera della prima «prima donna» gli impresari Incogniti fissarono nuovi parametri per i cantanti, aumentandone la centralità e l'influenza nel rapporto con compositori e librettisti. Offrendo a Torelli un contesto – fisico ma anche economico – per esercitare il suo eccezionale talento creativo, fu elevato il livello e l'importanza della scenografia, trasformandola in un'arte indipendente. E, soprattutto, gli Incogniti sfruttarono il tacito ma essenziale legame fra l'opera e l'immagine della Repubblica: nell'esplicitare questo legame, gli Incogniti del Novissimo adempirono alle loro responsabilità in quanto cittadini veneziani e, attraverso l'intensa campagna pubblicitaria a favore del loro teatro e della città, stimolarono l'interesse e l'entusiasmo per la nuova forma d'arte. Il loro successo dette vita al mercato dell'opera, a Venezia come all'estero.

[99] Allo stesso modo, *Il principe giardiniero* (1643) di Ferrari e *Romolo e Remo* (1645) di Strozzi, anche se i rispettivi frontespizi li attribuiscono al «Teatro Novo», furono rappresentati al SS. Giovanni e Paolo; per qualche ragione, però, furono elencati correttamente da Ivanovich. Potrebbe essere stato normale usare «Nuovo» per distinguere i teatri nuovi o ristrutturati dai quelli più vecchi appartenenti alla medesima parrocchia; era così non solo per il SS. Giovanni e Paolo, ma anche per il S. Cassiano e il S. Moisè.

[100] A causa della guerra di Candia il governo vietò ogni spettacolo pubblico a cominciare dal 1645 (cfr. cap. V). Ci sono alcune testimonianze, tuttavia, del fatto che qualche opera è stata rappresentata durante quegli anni, ma non nella stagione del carnevale: *Ercole in Lidia* nel giugno 1645 al Novissimo (dove fu vista da John Evelyn) e *Deidamia* nel maggio 1647 al SS. Giovanni e Paolo (la dedica di un libretto pubblicato quell'anno, che indica questo teatro, è datata 30 maggio).

[101] Per le prove documentarie della chiusura dei teatri, la quale faceva parte della sospensione di tutte le attività del carnevale, cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, pp. 416-417.

IV

LA FINTA PAZZA: LO SPECCHIO DEL PUBBLICO

L'influsso permanente esercitato dal Teatro Novissimo è incarnato dall'opera con cui aprì i battenti nel 1641, *La finta pazza*, un testo di Giulio Strozzi messo in musica da Francesco Sacrati, con scenografie di Giacomo Torelli e Anna Renzi nel ruolo principale. Fu su questo progetto inaugurale, più che su qualsiasi altra opera successiva, che si focalizzarono le energie degli Incogniti; l'enorme campagna promozionale con cui fu annunciata riverberò al di là dei confini geografici di Venezia e dei limiti cronologici della stagione.

Come abbiamo visto, il lancio della *Finta pazza* fu preparato con meticolosità attraverso una sistematica campagna di pubbliche relazioni, finalizzata ad attirare il grande pubblico del carnevale veneziano; effettivamente, l'interesse che circondava l'opera rimase vivo durante e dopo quella stagione grazie alla continua pubblicità che ne proclamava le meraviglie – soprattutto della prima donna e dello scenografo – e raccontava i particolari del suo successo: dodici rappresentazioni in diciassette giorni, persone che assistevano non a una, bensì a due, tre o persino quattro rappresentazioni, le folle che ogni sera aspettavano invano davanti all'entrata del teatro, già al completo. E, con una mossa senza precedenti nella storia dell'opera veneziana, dopo Pasqua il teatro riaprì davvero i battenti per accontentare le masse che erano venute appositamente a Venezia per assistere a quello spettacolo tanto acclamato.

Tutta questa pubblicità, stampata e distribuita ovunque, fece sì che l'opera acquisisse all'estero una reputazione particolare, la quale trovava conferma nei vari allestimenti. Grazie a diverse compagnie liriche itineranti, *La finta pazza* fu rappresentata nei teatri d'opera di tutta Italia e anche d'oltralpe. A una rappresentazione degli Accademici Febiarmonici a Piacenza, nel 1644, l'anno successivo ne seguirono due, a Firenze e Parigi. Tre anni dopo, nel 1647, un gruppo conosciuto come gli Accademici Discordati (nome forse scelto in contrapposizione ai Febiarmonici) la pro-

dusse a Bologna[1]; fu quindi eseguita a Genova nel 1647, a Reggio Emilia e Torino nel 1648, a Napoli e Milano nel 1652. Questo fino al 1679, che potremmo considerare la sua ultima stagione, quasi quarant'anni dopo il suo debutto[2]. *La finta pazza* divenne di proprietà pubblica – con una vita propria, svincolata dalle proprie origini e soggetta a continue modifiche – dopo così poco tempo dalla prima rappresentazione che già nel 1644 Strozzi ritenne necessario pubblicare la «vera» *Finta pazza* in una terza edizione, in modo da riaffermare tanto la propria paternità quanto l'integrità del testo originale:

Venni volentiere à questa Terza impressione della vera Finta Pazza, perché ho veduto, ch'alcuni musici di fortuna l'hanno variamente fatta ristampar altrove, e la vanno rapresentando, come cosa loro. L'Autore poco se ne cura, & havrebbe caro di poter ringratiar Iddio, ch'i suoi componimenti gli fussero migliorati. Onde ne farai tù il giuditio della lettura dell'una, e dell'altra, e quando tu non ci scorga miglioramento, dirai, se tanto è piaciuta alterata, ch'haverebbe fatto nel suo vero essere: quando pure in bocca della signora Anna Renzi, con la musica del signor Sacrati, e con le macchine del Signor Torelli fece stupire una Venetia (Appendice I.16e).

Strozzi si riferiva con ogni evidenza al libretto pubblicato a Codogno, il quale rifletteva la produzione piacentina; nel 1644 questo era l'unico libretto ad essere stato pubblicato fuori Venezia, senza nessuna menzione a Strozzi o alle origini veneziane dell'opera. Le modifiche che Strozzi aveva in mente appaiono in un'edizione posteriore del libretto (Bologna, 1647), il cui testo riprende con esattezza quello di Piacenza, però con un prologo diverso. Secondo la prefazione dell'edizione bolognese «Chi la fece rappresentare la prima volta fuori Venetia levò alcune Scene, altre ve n'aggiunse per sua commodità. In questa maniera è stata consegnata, se non satisfacesse al tuo gusto non incolpare il primiero Auttore»[3]. In particolare, furono eliminate molte delle scene sovrannaturali, che richiedevano macchinari complessi, così come quelle che si riferivano in maniera diretta al mito di Venezia, o che comunque vi alludevano[4].

[1] Con ogni probabilità, Sacrati stesso fu coinvolto nella produzione bolognese in veste di membro o leader dei Discordati; cfr. Bianconi, *Seicento*, p. 194. Benché sembri essere il nome di una particolare accademia, «Febiarmonici» veniva anche impiegato in maniera generica per indicare compagnie teatrali a Napoli, Milano, Torino e Genova; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 387, n. 52 e pp. 403-404, n. 114.

[2] Questa ripresa, con un nuovo titolo (*Gli amori sagaci*), ebbe luogo a Reggio Emilia; è improbabile che, dopo quattro decadi, contenesse anche solo una parte della musica originale di Sacrati. Tranne una sola eccezione, tutte queste rappresentazioni sono documentate da libretti (l'eccezione è Reggio, 1648, per la quale è sopravvissuto solo uno scenario); le fonti sono tutte esaminate in Bianconi, prefazione a *La finta pazza*.

[3] Esistono due edizioni dell'opera pubblicate a Bologna nel 1647, una dedicata a Cornelio Malvasia da Curzio Manara (I-Bc), l'altra senza dedica (I-Vgc).

La «terza edizione» di Strozzi può essere considerata come parte della campagna pubblicitaria in favore del lavoro – e, in modo implicito, anche del Teatro Novissimo –, però l'autore agì soprattutto per necessità: le leggi veneziane sul diritto d'autore erano efficaci solo all'interno dei confini della Repubblica; altrove l'opera di Strozzi era di proprietà pubblica, il testo era accessibile a qualsiasi plagiario. Questa era solo la manifestazione iniziale di un problema che nei decenni successivi sarebbe divenuto molto più grave. Essendo l'opera più rappresentata dell'epoca, *La finta pazza* divenne per il resto del mondo un modello del nuovo genere veneziano; il modo in cui le produzioni dei Febiarmonici si differenziano dalla versione originale indica solo quanto specificamente veneziana fosse stata la versione originale.

Il successo iniziale della *Finta pazza* non era dovuto solo alla pubblicità e all'impiego di cantanti e scenografie straordinari, ma derivava anche dalle qualità intrinseche dell'opera. Strozzi vi aveva utilizzato tutta la propria perizia teatrale per creare un lavoro che interessasse il pubblico a più livelli. Il suo retroterra intellettuale e la precedente attività in quanto panegirista di Venezia, nonché autore e promotore di spettacoli teatrali, gli permisero di trovare la via appropriata: il suo libretto conteneva la giusta combinazione di quegli ingredienti atti a stimolare e a soddisfare il pubblico veneziano, che lui conosceva bene.

La finta pazza è permeata da una profonda autoconsapevolezza, una coscienza completa dei propri vari aspetti, sia in quanto intrattenimento teatrale nel quale la musica ha un ruolo particolare, sia come opera inaugurale di un teatro senza eguali nell'impareggiabile città di Venezia. Questa consapevolezza di sé plasma ogni dimensione del libretto, dalla scelta del soggetto, dei personaggi e delle situazioni fino al linguaggio utilizzato per il dialogo. Spingendosi oltre il palcoscenico e commentando persino il proprio stesso svolgersi, il libretto tesse una complessa e seducente tela di relazioni con il pubblico. Questa autoconsapevolezza, naturalmente, è tipica degli spettacoli teatrali in generale: molte delle tecniche e dei congegni della *Finta pazza* appaiono abitualmente anche nel teatro parlato[5]. Ma *La finta pazza* complica questa potenzialità pro-

[4] Cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 424, nn. 182-184.

[5] Parte del testo non fu cantato nella produzione parigina del 1645; vedi Sartori, *Un fantomatico compositore*, pp. 792-793; e Sartori, *Ancora della "Finta pazza"*, pp. 336-337.

prio per il fatto di essere cantata: era un'opera paradigmatica destinata a lasciare il segno.

L'opera racconta la nota storia di Achille a Sciro. Teti, per evitare che il figlio partecipasse alla guerra di Troia, dove era destinato a morire, lo porta sull'isola di Sciro, dove viene travestito da una delle figlie del re Licomede. Achille rivela la propria vera identità solo a Deidamia, di cui si è innamorato e con la quale avrà un figlio. Quando Ulisse e Diomede arrivano sull'isola in cerca dell'eroe perduto, Achille non può resistere alla chiamata alle armi e tradisce la propria idendità. La sua partenza per Troia è ritardata da Deidamia, la quale, fingendosi pazza, lo convince a sposarla e a portarla con sé. Partono quindi tutti per la guerra, un finale solo temporaneamente lieto, visto che il destino dell'eroe è comunque già scritto. Nel contesto di questa trama relativamente semplice, *La finta pazza* tocca tutti i temi e le questioni caratteristici delle prime opere veneziane.

Come tutti gli intrattenimenti teatrali di successo, *La finta pazza* coinvolge il pubblico nella più essenziale delle questioni riguardanti il teatro: la distinzione fra illusione e realtà. Al livello più semplice, l'illusione comprende tutto ciò che ha luogo sul palcoscenico, al di là del proscenio; è definito come funzione dal pubblico reale seduto in teatro. Ma l'illusione scenica avviene a molti livelli: i cantanti partecipano alla sovrapposizione e all'intreccio dei drammi. La vicenda di Deidamia e Achille, inizialmente tenuta nascosta agli altri personaggi tramite il travestimento e la finzione, a sua volta maschera temporaneamente il più ampio conflitto in atto fra le divinità sull'esito della guerra di Troia. Questo a sua volta nasconde – e poi rivela – una storia ancora più significativa, in quanto la caduta di Troia aveva delle importanti implicazioni genealogiche per il pubblico veneziano, che considerava la propria storia quale frutto della progressione Troia-Roma-Venezia, ritenendosi perciò l'ultimo erede dei troiani. Qui si intrecciano tre diversi livelli d'illusione, l'ultimo dei quali era il più vicino alla realtà del pubblico veneziano in quanto gli ricordava, forse solo in modo subliminale, il loro lignaggio storico.

Oltre a questi drammi sovrapposti, l'illusione scenica della *Finta pazza* è arricchita e complicata da diverse vicende interne alla trama principale, alle quali i personaggi talvolta partecipano, talvolta semplicemente assistono. Da osservatori, essi abbandonano un'illusione per crearne un'altra, in quanto sembrano assumere lo stesso punto di vista del pubblico piuttosto che quello dei personaggi sul palcoscenico; implicitamente, essi attraversano il confine del proscenio, rinunciando temporaneamente alla loro antica cittadinanza greca per divenire dei veneziani moderni.

Già nel primo atto, scena 6, Licomede alza un sipario secondario per mostrare le proprie figlie su un piccolo palcoscenico[6]. Quando Ulisse e Diomede reagiscono da spettatori a questo teatro nel teatro in loro onore, parlano su due livelli, reagendo da un lato, in quanto personaggi, alla scena in Sciro, dall'altro, in quanto pubblico, all'illusione teatrale creata al Novissimo. Ulisse esclama: «O formano gli Dei / Questi teatri in terra, / O innalzano i mortali / Questi apparati in Cielo»; Diomede risponde: «O bellissima Scena (...)». Tale dialogo richiama l'attenzione in modo particolare sulla scenografia, una delle maggiori attrazioni del Novissimo e della *Finta pazza*.

Il più complesso e sensazionale esempio di teatro nel teatro è costituito, in maniera appropriata, da un'opera (III, 2). Il libretto descrive la scena: «Udito che in Sciro si dovevano rappresentar Commedie in Musica per honorar gli Ambasciadori, [Deidamia] dice di voler anch'essa far la sua parte, come esperta di Macchine e di Canto». L'opera, tuttavia, viene solo evocata, non è visibile; è frutto dell'immaginazione di Deidamia:

> Che melodie son queste? / Ditemi? che novissimi teatri, / Che numerose scene / S'apparecchiano in Sciro? / Voglio esser ancor'io del faticare a parte; / Ch'a me non manca l'arte, ad un sol fischio / Di cento variar scenici aspetti, /Finger mari, erger monti, e mostre belle / Far di cieli, e di Stelle / D'aprir l'inferno, e nel tartareo lito / Formar Stige e Cocito.

Qui, al culmine della finta pazzia, Deidamia interpreta simultaneamente più ruoli per il suo duplice pubblico, uno presente sul palcoscenico, l'altro nel teatro. Per la nutrice e l'Eunuco, che condividono con lei lo spazio teatrale, lei è Deidamia impazzita. Per il pubblico veneziano, è innanzi tutto Anna Renzi mentre interpreta il personaggio, ovviamente, quindi Deidamia che simula la follia; ma è anche la pazza Deidamia che finge di essere lo scenografo Torelli. Infine, le sue stesse parole indicano che, al medesimo tempo, lei sta parlando anche come un membro del pubblico del Novissimo, mentre osserva le meraviglie dello spettacolo di cui fa parte.

I suoi versi riverberano in molte direzioni: «Novissimi teatri» è ovviamente un'allusione al Teatro Novissimo, mentre «sol fischio» richiama l'attenzione su una delle più famose invenzioni di Torelli, un sistema di argani e carrucole che permetteva di cambiare simultaneamente tutte le scene. La descrizione di Deidamia dell'Ade addirittura anticipa la scena di Teti e Caronte (III, 4). La sua osservazione successiva è ancora più esplicitamente

[6] Questa scena sfrutta una delle innovazioni scenografiche di Torelli, che permetteva di aprire una piccola scena di sfondo all'interno di ciò che altrimenti sarebbe stato un fondale piatto; cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, p. 103.

tecnica, con una componente estetica, pratica e anche personale: «Hoggi, che dalle stelle, / Per tante opere ornar illustri e nove, / L'Architettura piove, anch'io spiegar vorrei / Macchine eccelse, e belle / Di far romper il collo a cento Orfei»[7]. Queste osservazioni riconoscono il ruolo fondamentale svolto nell'opera dalla scenografia e allo stesso tempo indicano quelli che dovevano essere gli spostamenti sul palco – il pericolo chiaramente reale che i rapidi e numerosi cambi di scena, con pesanti fondali calati dall'alto, costituivano per i cantanti. Se questa visione dell'opera è in qualche modo parziale, con la sua enfasi sulla scenografia – dopotutto, la protagonista è «pazza» – la reazione della nutrice è più bilanciata, conferendo il medesimo peso a tutte e tre le componenti tradizionali: poesia, musica e scenografia. Le nutrici, ovviamente, dicono sempre la verità: «Versi, macchine e canto / Son atte a render pazze / Le più saggie Sibille; e se v'aggiungi / Un amoroso affetto, meraviglia non è, se da costei / Partito è l'intelletto».

Un altro esempio di teatro nel teatro viene menzionato, ma non è visibile; quasi del tutto sconnesso dalla trama, fu senza dubbio inserito per il divertimento di una particolare fetta di pubblico, ovvero gli Incogniti. In questa scena bizzarra (II, 2) Achille sfida il Capitano a duello in difesa del principio secondo cui un giovane amante può cambiare l'oggetto dei suoi sentimenti e del suo amore quando vuole. Il duello, che si dice aver avuto luogo presso il «teatro del porto»[8], lontano dal palcoscenico, intendeva evidentemente parodiare i duelli verbali – i dibattiti – che costituivano la sostanza e la motivazione degli incontri dell'Accademia degli Incogniti[9]. Inoltre, la sfida di Acchille offre l'opportunità per un'altra piccola burla privata: Ulisse rifiuta la sfida asserendo d'essere costante in amore e che morirà da amante fedele – un'allusione, probabilmente, alla sua apparizione nel *Ritorno d'Ulisse*, un'opera della stagione precedente che all'epoca veniva ripresa al SS. Giovanni e Paolo[10]. Lo stile esuberante della musica attribuita

[7] Questo testo rivela un'altra innovazione scenica di Torelli, un sistema di contrappesi che permetteva di calare un numero illimitato di fondali.

[8] Per risparmiare tempo, come spiega il librettista: «Anderebbe qui una richissima comparsa di Barriera, ma studiosi della brevità, habbiamo finto, ch'ella sia di già seguita al porto» (*La finta pazza*, Venezia, Surian, 1641, II, 4-5).

[9] Alcuni di questi dibattiti sono stati stampati in Loredano, *Le bizzarrie academiche. La finta pazza* prevede anche una scena che implica la distribuzione di fiori (I, 6), forse riferita a un evento reale al quale parteciparono gli Incogniti – un'altra burla. Questo evento è descritto in *Veglia prima de' Signori academici Unisoni havuta in Venetia in casa del Signor Giulio Strozzi*, Venezia, Sarzina, 1638; cfr. Rosand, *Barbara Strozzi*, pp. 244, 251.

[10] Sulla datazione del *Ritorno d'Ulisse* cfr. cap. I, nn. 25 e 52.

al testo di Ulisse, la quale verrà discussa nel Capitolo 9, sembra sottolineare questo valore allusivo.

Attraverso l'offuscamento del confine fra realtà e finzione, questi episodi di teatro nel teatro rammentano al pubblico di stare partecipando a un meraviglioso intrattenimento al Teatro Novissimo; infatti, come se non bastasse, anche Torelli non lasciava che il pubblico dimenticasse dove si trovava, ritraendo l'isola di Sciro alla guisa di Venezia in almeno una delle scene[11].

Il libretto collega il mondo reale a quello immaginario anche mediante altri artifici; spesso i cantanti si rivolgono ora ai personaggi presenti sul palcoscenico, ora al pubblico, mettendoli uno contro l'altro parlando prima a un gruppo e poi, con qualche inciso, all'altro, oppure rivolgendosi a entrambi con un linguaggio pieno di doppi sensi. Nell'atto terzo, scena 5, ad esempio, mentre è in cerca di un medico per curare la pazzia di Deidamia, l'Eunuco chiede aiuto al pubblico: «Ma s'altri che m'ascolta, / In se sperimentato, / O ne' congiunti suoi / Havesse alcun segreto / Di sanar la pazzia / L'impresti a Deidamia». Come per il discorso di Ulisse nella scena del duello, la musica sottolinea il significato di questo testo attraverso uno stile lirico, il quale lo distingue nettamente dal contesto narrativo[12]. Mentre alcuni passaggi s'indirizzano a tutti gli spettatori, altri sono rivolti a una particolare porzione del pubblico, come quelle «donne illustri» a cui si rivolge, nel prologo, il Consiglio Improvviso:

> Voi belle donne illustri, / Ben lo sapete, a cui / Ne' mendicati amori / Dispenso i miei tesori, / E d'haver godo un degno / Trono nel vostro ingegno: / Che tra le sfere lucide, e beate / M'aggiro de' vostr'occhi, e invito ogn'ora / Voi tutte al godimento. (...) / Su, su, volgete gli occhi, e un bel Furore / Sia vostro insegnamento / Per saper a gli amanti / Spiegar varie dal core / E le voci, e i sembianti / Rivolo intanto alla più bella in seno; / E chi sarà di voi, / Che non mi voglia in grembo?

Poi vi sono allusioni ai costumi della società dell'epoca, come nella descrizione delle donne da parte di Caronte (III, 3): «Se ben han volti angelici, e divini, / Braman le belle ancor d'esser più belle. / Staccano il Sol per indorarsi i crini, / Tingonsi il labbro, illustransi la pelle»[13].

[11] Nonostante le stampe delle scene di Torelli per la produzione veneziana della *Finta pazza* non siano sopravvissute, una di quelle della produzione parigina del 1645 mostra sullo sfondo la città di Parigi (cfr. Bjurström, *Giacomo Torelli*, p. 137); da parte sua, la seconda produzione di Torelli per il Novissimo, *Bellerofonte*, mostra Venezia sullo sfondo di una delle scene (cfr. fig. 16).

[12] Cfr. esempio musicale 3.

[13] L'abbigliamento delle donne veneziane era tradizionalmente argomento di pubblico dibattito. L'abbigliamento e il comportamento appropriati alle donne, così come per gli

Un certo numero di riferimenti e di scelte lessicali sono piacevolmente evocative, cariche di venezianità: Caronte è il «gondoliere di Cocito», la sua barca il «traghetto dell'inferno». Oltre ai giochi di parole ovvi, che probabilmente non sfuggivano a nessun'ascoltatore attento – sul nome del compositore («questi orror Sacrati») e dell'impresario (o affittuario) del teatro («E stecchi, e spine, e Lappole») – ve ne sono probabilmente molti altri che oggi non possono più essere individuati[14]. Il testo stesso contiene diverse argute allusioni accademiche a varie convenzioni e stili poetici: Caronte canta un passaggio in ottava rima (III, 4), mentre Deidamia, durante la sua scena di follia, parodizza la tradizionale scena d'evocazione cantando in versi sdruccioli. E vi sono numerosi altri manierismi lessicali[15].

Un tema centrale che tutto il pubblico avrebbe potuto apprezzare, anche se di certo a livelli diversi, era la questione stessa del dramma cantato. Come quasi tutte le prime opere veneziane, *La finta pazza* rivela una certa inquietudine riguardo alla legittimità del nuovo genere di cui era espressione. Abbiamo già esaminato le manifestazioni di questa preoccupazione, ancora più esplicite, contenute nei commenti dei librettisti alle proprie opere; gran parte delle loro autodifese era dedicata alla giustificazione del dramma cantato. Strozzi stesso avvertiva questo problema come chiunque altro. Ma, lasciando da parte la provenienza accademica dei

uomini, erano stabiliti dalle leggi suntuarie di Venezia, e i cambiamenti della moda erano illustrati dalle arti grafiche. L'argomento è trattato ampiamente in Pompeo Molmenti, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1927-1929[7]; cfr. in particolare il vol. II: *Lo splendore*, cap. IX: *Il tipo dell'uomo e della donna: Le vesti e gli abbigliamenti*. Tre fonti particolarmente ricche d'illustrazioni dell'abbigliamento femminile nella Venezia tardo-rinascimentale sono: Cesare Vecellio, *Degli abiti antichi e moderni di tutto il mondo*, Venezia, Gio. Bernardo Sessa, 1589; Pietro Bertelli, *Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisis diligenter expressi item ordines duo processionum unus summi pontificis alter sereniss. principis Venetiarum opera Petri Bertellii*. Padova, 1589; Giacomo Franco, *Habiti delle donne venetiane*, Venezia, 1610. Tutti e tre i volumi ritraggono donne veneziane nell'atto di schiarirsi i capelli al sole (cfr. Molmenti, *La storia di Venezia,* vol. II, p. 305).

[14] Di certo non è una coincidenza che molte di queste allusioni siano contenute proprio in quei passaggi che vennero eliminati nelle edizioni del libretto pubblicate fuori Venezia.

[15] Tra di essi si annoverano parodie o rovesciamenti di citazioni classiche. Queste allusioni ricche di significato sono documentate in maniera esplicita nella prefazione a un libretto successivo per il Novissimo, la *Venere gelosa* (1643), p. 14: «Comparve (...) un buffone del Re chiamato Trulla, del quale si servì l'Autore dell'opera per burlarsi di certi Poetastri, e penne de' nostri tempi, che stimando, trovar translato, e Parole sconcie, e fantastiche, si sconciano in trovarne per parlare da strambi, che però stuzzicato da quelle per prenderne diletto, così verseggiò» (segue il dialogo).

librettisti, questa non era questione meramente intellettuale: un pubblico teatrale, a prescindere dalla sua composizione, non poteva non notare che i personaggi sul palcoscenico in realtà cantavano, benché fingessero di parlare. *La finta pazza*, elaborando la questione estetica, rende la musica partecipe all'illusione, un ulteriore arricchimento dell'esperienza teatrale. Mette in discussione e al contempo dimostra la validità della combinazione di musica e dramma, coinvolgendo il pubblico in questo dibattito. La distinzione fra attori che cantano e cantanti che recitano, fra parlato e cantato, è costantemente evocata come questione centrale al discorso stesso dell'arte, e la linea di separazione fra queste due modalità espressive è ripetutamente offuscata e ridisegnata.

La scoperta di una partitura della *Finta pazza* da parte di Lorenzo Bianconi ci permette di valutare la natura dell'illusione musicale suggeritaci dal libretto: di fatto, i livelli del discorso musicale sono quasi altrettanto vari quanto quelli del testo. Come in quasi tutte le prime opere, se ne possono distinguere tre: il cantato (come le canzoni di forma chiusa cantate dalla Nutrice e dall'Eunuco), il parlato realistico (rappresentato dal recitativo normale in versi sciolti, di forma aperta) e il parlato espressivo o musicale (ossia il recitativo enfatizzato da ripetizioni, progressioni o da qualche altro disegno musicale in risposta all'intensità di un'emozione, per sottolineare il significato di certe parole o idee all'interno del dramma). Oltre a evidenziare singoli punti testuali o alcuni momenti drammatici, il passaggio da una modalità all'altra stimola il pubblico a definire e a comprendere la propria esperienza. I personaggi stanno cantando o stanno parlando? Qual è la differenza? I molteplici livelli dell'illusione musicale amplificano quelli del testo.

Fra i diversi personaggi, scene e riferimenti che fanno leva sulla legittimità del dramma cantato, vi è una figura centrale, l'Eunuco, un cantante di professione. Il suo mestiere è quello di guardiano e servitore delle figlie di Licomede o, più nello specifico, deve intrattenerle cantando. In due scene diverse l'Eunuco adopera un pretesto per parlare ripetutamente di musica e per cantare davvero qualche canzone. Durante la prima scena (I.6), quell'episodio di teatro nel teatro che mostra le figlie di Licomede sul loro piccolo palcoscenico, l'Eunuco è invitato a cantare; egli rifiuta, scagliandosi con pesanti espressioni a doppio senso contro la musica: «Sia maledetto il dì, ch'io ti conobbi, / Musica, eterna morte, / Di chi t'adopra in Corte. / Come scoppian le corde / Che non mi scoppia il petto? / Servo tiranna ria / Dell'altrui libertà, / Che mercenaria fà / La libera armonia». Il riferimento alle «corde» e alla natura «mercenaria» imposta alla «libera armonia» potrebbe alludere ad alcuni aspetti tipici della prassi operistica dell'epoca: la

castrazione e la commercializzazione[16]. Alla fine l'Eunuco canta, come c'era da aspettarsi, intonando una canzone tipicamente lasciva che paragona il destino di una donna non sposata a quello della rosa, apprezzata al mattino, schernita la sera. Quest'aria, una delle poche forme chiuse della partitura, è indirizzata a un doppio pubblico, uno sul palcoscenico e l'altro in teatro[17].

La seconda scena «musicale» combina un'analoga varietà di allusioni musicali contrapposte: di nuovo l'Eunuco interpreta la parte del cantante svogliato che, avendo interrotto un'altra canzone dopo una sola strofa, è accusato dalla «folle» Deidamia di castrare le canzonette. Egli stesso allude in diversi modi alla propria ambiguità sessuale, mescolando metafore musicali e sessuali: richiami alle «corde» o condotti (come sopra), il dover servire da basso alla musica (sensuale) del mondo e sostenere il contrappunto degli altri[18]. I castrati ovviamente rappresentavano una classe speciale di cantanti; anche se da lungo tempo erano impiegati nelle chiese, la loro recente apparizione sul palcoscenico operistico doveva aver suscitato una

[16] Le «corde» potrebbero indicare i condotti eiaculatori, tagliati al momento della castrazione. Il riferimento all'uso mercenario della «libera armonia» richiama le ragioni avanzate da alcuni Incogniti riguardo al rifiuto di Apollo di concedere ad Anna Renzi un posto nel Parnaso: «lo sdegno, che prendeva Sua Maestà [Apollo] dal vedere la Musica, ch'è un attrovato divino, divenuta stromento d'una poco honorata mercantia; mentre osservava l'avaritia di molti, che si servivano del mezzo d'una voce canora per incantare gli animi, accioché non badassero alla spesa» (*Bizzarrie academiche del Loredano*, parte seconda, Bologna, G. Longhi, 1676, pp. 180-182; citato in Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 418 e nn. 163-164); cfr. anche John Rosselli, *From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons*, COJ, I (1989), pp. 1-32: 24.

[17] «Belle Rose, che regine / Sete pur degli altri fiori, / La Natura fra le spine / Chiuse in van vostri tesori: / Già d'un Maggio ornavi il seno, / Hor di Rose l'Anno è pieno. /Belle Donne, voi, che nate / Per bear gli uomini sete, /Più racchiuse, più peccate, / Più guardinghe, più cadete. / Foste un tempo un sol secondo, / Hor di Donne è pieno il mondo./ Sembra Rosa la bellezza: / Quando spunta si gradisce: / Sul mattino ella s'apprezza: / Su la sera si schernisce. / Se Donzella non si sposa, / Presto langue come Rosa».

[18] Questa è una tipica allusione sessuale; ad esempio, negli *Amori di Giasone e d'Isifile* di Orazio Persiani (Venezia, Bariletti, 1642), Ermafrodite canta: «M'addoppiasti il diletto / Natura e ti ringrazio /Passando di Donzella in pargoletto / Mi rinovo il piacer quand'io son satio, / E fo con doppio spasso / In Musica d'Amor soprano, e basso» (p. 5). La *Delia* di Strozzi contiene un linguaggio simile; cfr. Wolfgang Osthoff, *Maschera e musica*, NRMI, 1 (1967), pp. 16-44: 30. Cfr. anche il testo, molto più vivido, di *Lilla vergognosetta* (IMOe Mus. G. 258), una cantata anonima della metà del Seicento che offre un vero e proprio dizionario di questo tipo di allusioni. La cantata è analizzata in Margaret Murata, *Singing about Singing, or The Power of Music, Sixty Years After*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, a cura di Fabrizio della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 363-382.

particolare curiosità in una parte del pubblico. Le ammiccanti allusioni alla loro sessualità erano una sicura fonte di titillamento[19].

La presenza di un cantante fra i personaggi e l'uso di scene musicali erano convenzioni prese in prestito dal teatro di prosa, ma erano particolarmente adatte all'opera in quanto richiamavano l'attenzione sulla basilare ambivalenza estetica del genere. Questi cantanti non erano eroi, gli Apolli o gli Orfei le cui imprese musicali costituivano l'argomento delle primissime opere; erano invece personaggi estranei al dramma, la cui presenza sembra avere l'unico scopo di sottolineare che gli altri sono attori ai quali capita di cantare. Nonostante *La finta pazza* non fosse la prima opera a prevedere un «cantante» esterno all'azione (ce n'era stato uno nella *Delia* di Strozzi, due anni prima), la sua popolarità potrebbe aver dato un particolare impulso a quello che poi sarebbe divenuta una tradizione duratura. È probabile che, in origine, le scene musicali furono introdotte nell'opera per ragioni di verosimiglianza o per aggiungere un commento ironico, ma questa convenzione continuò a essere una delle più amate dell'opera veneziana per l'intero secolo, ben oltre il periodo in cui era stata necessaria. Di fatto, le scene operistiche «musicali» o «cantate» continuano a mantenere il loro fascino anche ai nostri giorni.

Oltre all'Eunuco, fra i personaggi della *Finta pazza* ve ne sono diversi per i quali cantare non era innaturale, almeno in determinate occasioni. Gli dei, ad esempio, in virtù della loro divinità, erano esonerati dalle normali leggi che regolano il parlare umano. Deidamia, mentre finge di essere pazza, si libera dai vincoli del comportamento verisimile; il suo cantare svolge infatti una funzione importante nel suo tentativo di convincere gli altri personaggi del proprio stato di sconvolgimento mentale, ed era apprezzato dal pubblico in quanto era partecipe della sua finzione. Ovviamente, la follia costituiva una giustificazione più che appropriata per un comportamento irrazionale, come cantare invece di parlare[20]; ma Deidamia canta anche quando le emozioni la

[19] Il castrato era il bersaglio preferito della satira sessuale nel XVII secolo. Cfr., ad esempio, la poesia di Francesco Melosio *Difesa di un musico castrato amante*, in *Poesie e prose*, Venezia, 1704, p. 436; e il *Lamento del castrato* di Fabrizio Fontana (e forse anche di Francesco Melosio) in I-Bc Q14, foll. 134^{v}-139. Per un'indagine approfondita sulla figura del castrato in questo periodo cfr. John Rosselli, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*, AcM, LX (1988), pp. 143-179. Se i castrati erano certamente importanti in queste opere, non ricevevano mai la stessa attenzione riservata alle prime donne; non avevano ancora raggiunto lo status di cui avrebbero goduto ai tempi di Händel.

[20] Per un'ulteriore analisi della pazzia quale convenzione operistica cfr. cap. XI; cfr. anche Ellen Rosand, *Operatic Madness: A Challenge to Convention*, in *Music and Text: Critical Inquiries*, a cura di Steven Scher, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, pp. 241-287.

sopraffanno. L'eccesso emotivo, che induce a una sorta di follia, permetteva, talvolta addirittura richiedeva un'espressione musicale stravagante[21].

Achille è un altro personaggio che rivendica una certa immunità dalle regole del decoro, in questo caso in virtù del suo mascheramento. Egli deve sempre fingere di essere qualcun altro, potendo essere se stesso solo in privato; la simulazione, d'altro canto, lo esonera dall'obbligo di comportarsi in maniera verosimile – di fatto, richiede proprio l'opposto. Non importa quanto innaturale sia il suo parlare – o cantare – mentre è travestito, il pubblico lo perdona perché è consapevole del fatto che sta recitando una parte. In realtà, il canto di Achille rischia di svelarne l'identità, visto che il personaggio storico era ben noto per le doti di musicista, essendo stato educato da Chirone, leggendario mentore di eroi. Il suo canto è quindi doppiamente giustificato, dal travestimento e dall'educazione musicale.

Il travestimento è un espediente narrativo particolarmente importante in quest'opera. Che sia stato introdotto con l'intento specifico di legittimare il canto o con lo scopo più generico di aggirare i vincoli della verosimiglianza, questa forma di finzione, molto ovvia e superficiale, costituisce l'elemento centrale della *Finta pazza*, poiché ne genera letteralmente l'azione. Il travestimento fa parte della storia originale di Achille a Sciro e fu sicuramente uno dei motivi principali per cui Strozzi la scelse come soggetto. Il racconto di Pampinio Stazio (Achilleis) doveva essergli sembrato un materiale ideale per un libretto; nell'opera la trasformazione sessuale di Achille è resa ancora più convincente (e comica) dal fatto che il personaggio è interpretato da un castrato. L'altro castrato del cast trova una collocazione ancora più calzante: l'Eunuco era un «vero» castrato, sia sul palcoscenico che al di fuori del teatro, nel dramma e nella vita reale. Achille, invece, nonostante fuori dalla finzione scenica fosse un castrato, durante l'opera aveva bisogno della sua virilità – lo richiedeva la trama. La sua voce acuta, quindi, serve a dare credibilità e comicità al suo travestimento da donna.

Il travestimento di Achille, oltre a legittimarne il canto, gli offre un pretesto per celebrare i piaceri della trasformazione, un tema appropriato a qualsiasi rappresentazione teatrale – in particolare in bocca a un castrato –, ma soprattutto al pubblico veneziano durante il carnevale: «Dolce cambio

[21] Nel ruolo di Deidamia la distinzione fra il cantato e il parlato non è enfatizzata in modo particolare dal poeta. Altri librettisti erano forse più cauti di Strozzi nel giustificare la presenza di testi di forma chiusa. In ogni caso, il cast e le trame delle successive opere veneziane confermano la continua importanza di giustificare il canto, anche negli anni '60 del Seicento; cfr. Pirrotta, *Inizio dell'opera e l'aria,* in *Li due Orfei*, pp. 276-333; cfr. anche il mio cap. IX.

di Natura, / Donna in huomo trasformarsi, / Huomo in donna tramutarsi, / Variar nome e figura / (...) Quanti invidiano il mio stato, / Per far l'huomo e la donzella?» (II, 2). Come già altri hanno notato, il significato di questo passaggio è sottolineato dalla struttura poetica e dalla messa in musica: tre quartine simmetriche messe in musica in stile lirico, come una canzone. Indirizzata esplicitamente al pubblico, potrebbe essere stata impiegata come tema musicale in diverse opere veneziane successive[22].

Delle nove opere che precedettero *La finta pazza* a Venezia, solo poche utilizzano il travestimento, un elemento che in seguito sarebbe divenuto molto comune; infatti, è probabile che *La finta pazza*, come nel caso di molte altre convenzioni operistiche, abbia dato il via a quella che è poi diventata la moda del travestimento. Vale la pena notare che qui un uomo finge di essere una donna – nella maggior parte delle altre opere, precedenti e successive, il travestimento è impiegato nel verso opposto. Certo, pochi tra i primi librettisti trovarono il travestimento incorporato così bene nelle loro fonti letterarie quanto avvenne per Strozzi, però non esitarono a introdurlo anche quand'era assente; la trama di quasi tutte le opere degli anni '40 del Seicento, così come di molte altre successive, dipende dal travestimento e dal seguente riconoscimento di almeno uno dei personaggi.

Questo espediente fu portato alle estreme conseguenze nell'ultima opera rappresentata al Novissimo, *Ercole in Lidia* (1645), dove un singolo personaggio, Rodopea, è così efficacemente travestito che fino alla scena finale nessuno, né nel dramma né nel pubblico, ne conosce la vera identità. Nel corso dell'opera, tuttavia, Rodopea sembra rivelare la propria identità diverse volte, prima come donna, poi come donna che finge di essere un uomo travestito, poi come uomo che finge di essere una donna, e così via. La descrizione del personaggio da parte del librettista non rende giustizia alla complessità della trama: «Rodopea creduta donna vestita da huomo scoperta per Alceo figliuolo d'Ercole». La cantante-attrice che interpretò il ruolo fu, ovviamente, non altri che Anna Renzi. Alla pari della scena «musicale», la convenzione del travestimento perdurò ben oltre il periodo in cui era stata necessaria; acquistò un suo valore autonomo, a prescindere dal periodo storico, e per questo fu impiegato fino alla fine del XVII secolo e oltre.

Anche se l'impatto della *Finta pazza* fu senza dubbio incrementato dalla propaganda degli Incogniti, il suo fascino intrinseco trova conferma nella sua longevità quale modello operistico, vista la misura in cui i lavori suc-

[22] Cfr. Osthoff, *Maschera e musica*, in particolare pp. 29-30.

cessivi s'ispirarono ai suoi elementi più notevoli. Ne ho già elencati due, il canto lirico e il travestimento; ce ne sono altri, come il sonno, impiegato quale espediente drammatico – Deidamia finge di dormire per incoraggiare Achille a parlare con sincerità. Ma questi espedienti erano così comuni nel teatro che la loro adozione o la trasformazione in convezioni operistiche non può essere automaticamente attribuita all'influsso di una singola opera; il caso è invece diverso per un altro aspetto della *Finta pazza*, indubbiamente il più notevole: quella pazzia sulla quale il titolo stesso richiama un'immediata attenzione. L'impiego di scene di pazzia in diverse opere successive riflette di certo l'influenza della *Finta pazza*; costituisce anche un forte segnale del fatto che la stessa opera potrebbe effettivamente aver incoraggiato l'adozione di altri espedienti teatrali, più generici.

Erede delle numerose «pazze» della commedia dell'arte, della tragicommedia e della pastorale, e progenitrice di molte altre «pazze» in veste musicale, la Deidamia di Strozzi non era in realtà la prima donna folle sul palcoscenico lirico, ma la sua precorritrice, quella Licori dello stesso Strozzi, alla quale era strettamente connessa, che con ogni probabilità non venne mai rappresentata[23]. I suoi successori erano molto più vicini: sembra che siano venuti alla luce quasi immediatamente, quando la stessa Deidamia stava ancora farneticando sul palcoscenico. Durante il carnevale del 1641, quando il pubblico veneziano aveva la possibilità di assistere a ben cinque opere diverse nei quattro teatri allora attivi, tanto la *Didone* (Busenello/Cavalli), al S. Cassiano, quanto *La ninfa avara* (Ferrari), al S. Moisè, prevedevano personaggi affetti da follia temporanea – non simulata – forse ispirati alla *Finta pazza*, la quale in quel periodo veniva rappresentata nel gremito Teatro Novissimo.

L'assenza di una datazione precisa rende difficile stabilire quale opera fosse stata rappresentata per prima durante la stagione; ma che fosse apparsa prima o dopo le altre, *La finta pazza* poteva essere stata imitata da subito visto che il libretto era stato stampato ancor prima della rappresentazione. Il debito di *Didone* nei confronti di un modello precedente è palese: la follia di Iarba, il futuro marito di Didone (un inchino di Busenello al gusto moderno), fu certamente un'aggiunta dell'ultimo momento, poiché non è menzionata nello scenario pubblicato in occasione della prima rappresentazione. La scena solistica in cui la pazzia di Iarba si manifesta per la prima volta (II, 12), nello scenario è descritta in realtà come prima scena del terzo atto, ma senza nessun riferimento alla pazzia: «Iarba, accortosi delle accoglienze troppo cortesi, fatte dalla Regina ad Enea, e scoprendo falsi i pretesti addotti dalla Regina, per escluder gl'amori, e le pretese nozze con lei, dice per martello qualche verità nelle cose d'Amore»[24]. Inoltre, le sue successive scene di follia (II,13; III, 2 e 10) non vengono assolutamente menzionate nello scenario. L'introduzione di queste scene nella partitura e nel libretto di *Didone* potrebbe facilmente essere avvenuta dopo la prima rappresentazione dell'opera, in quanto la partitura a noi pervenuta è una bella copia del materiale legato alla rappresentazione, mentre il libretto non fu stampato se non molti anni dopo [25]. In ogni caso, la pazzia inizia alla fine del secondo atto, in un punto del dramma dove poteva venire aggiunta senza troppe difficoltà.

Quasi a giustificazione – e sottolineatura – della relazione fra il proprio libretto e quello di Strozzi, Busenello conclude la prima delle tre scene di follia di Iarba con un inciso indirizzato al pubblico, un messaggio del poeta trasmesso attraverso la bocca di un pazzo:

> Non possono i Poeti a questi dì
> Rappresentar le favole a lor modo,
> Chi ha fisso questo chiodo,
> Del vero studio il bel sentier smarrì.

La trasformazione improvvisa di Iarba da amante respinto a portavoce del librettista che commenta l'azione è un sicuro segno di follia[26]! La pazzia potrebbe essere stata aggiunta in un secondo momento anche in un'altra opera del 1641, *La ninfa avara*; analogamente, la pubblicazione del libretto avvenne dopo la produzione originale, almeno di un anno – tempo ampiamente sufficiente per introdurre una scena di follia[27].

[23] Questo rapporto è analizzato nel cap. XI.

[24] *Didone*, scenario (III, 1).

[25] Nell'edizione completa dei libretti di Busenello, *Delle hore ociose*, Venezia, Giuliani, 1656. L'aggiunta di queste scene in una fase posteriore è effettivamente documentata nella partitura dell'opera (I-Vnm, It. IV, 355 [9879]), in quanto sono le uniche ad essere state scritte da un copista diverso. Cfr. Jeffery, *The Autograph Manuscripts*, p. 125; Glover, *Cavalli*, p. 72; e, in particolar modo, Rosand, *The Opera Scenario*, pp. 341-342.

[26] Cavalli enfatizza questo inciso attraverso la ripetizione di note nella parte più acuta del registro vocale di Iarba; il personaggio spiega le ragioni della propria pazzia con logica folle. È un sentimento che riverbera, amplifica ed elabora il messaggio contenuto nella nota ai lettori di Busenello, dove questi ammette di aver abbellito la storia virgiliana per darle un lieto fine, un gesto non più anacronistico dello stesso Virgilio: i poeti antichi seguivano le proprie leggi, perché i moderni non possono fare lo stesso? (Appendice I.11b).

[27] Pirrotta, *Scelte poetiche,* p. 269 e n. 10, ha identificato l'aria strofica *Amor proprio è una rapa*, appartenente alla medesima scena, come un testo preso in prestito da un libretto precedente di Ferrari, *Il pastor regio* (1640); questo indicherebbe che l'intera scena possa

La stagione del 1642 sembra essere stata priva di scene di follia, ma l'anno successivo un episodio di pazzia fu vistosamente aggiunto a un'altra opera che in origine non ne prevedeva nessuno, l'*Egisto* di Faustini e Cavalli al S. Cassiano. Nella prefazione al libretto Faustini si scusa per aver introdotto una scena di follia per il suo eroe «come imitatione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le Scene», spiegando di essersi dovuto piegare alle sollecitazioni di un «personaggio grande» (l'impresario?), il quale voleva accontentare l'interprete del ruolo (Appendice I.31a)[28]. Sebbene non «finta», la pazzia di Egisto era temporanea e come quella di Deidamia serviva a raggiungere lo scioglimento desiderato, la riconciliazione di lui con la sua recalcitrante amata, Climene. La follia, simulata o reale, ma transitoria, fu impiegata per diversi anni come espediente, divenendo per un po' la sorte convenzionale dell'amante respinto. Forse l'ultimo esempio dell'influenza diretta della *Finta pazza* ebbe luogo nel 1657, in un'opera di Aureli e Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira*. Qui Damira finge la follia per riconquistare il marito innamoratosi di Rodope; il ruolo fu interpretato da Anna Renzi, la «finta pazza» in persona, in quella che fu la sua ultima performance veneziana.

La propaganda degli Incogniti fu fondamentale per garantire l'impatto iniziale della *Finta pazza* sul pubblico veneziano, e questo impatto le impresse la spinta per circolare in tutta Italia. Ma la pubblicità da sola non può giustificarne la popolarità; c'era qualcosa d'intrinseco allo stesso lavoro, come il canovaccio di una commedia dell'arte, una struttura di base che si prestava all'improvvisazione e alla rielaborazione, che permetteva all'opera di viaggiare oltre i confini veneziani. Queste qualità intrinseche furono evidenziate dai libretti stampati negli anni successivi, in occasione delle produzioni a Piacenza, Firenze, Bologna e altrove, sostenute da compagnie operistiche

essere stata aggiunta o modificata in un secondo momento. Purtroppo non sono riuscita a trovare il testo di quest'aria in nessuna edizione del *Pastor regio*.

[28] Paolo Fabbri (*Alle origini di un 'topos' operistico: La scena di follia*, in *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72) sostiene che l'azione «veduta altre volte calcare le Scene», adattata al dramma musicale a partire dalla prosa, si riferisce principalmente alla convenzione della pazzia nella commedia dell'arte; ma il cantante che aveva voluto una scena di pazzia aveva sicuramente in mente il successo di Deidamia nel dramma musicale di due anni prima. Su questa scena e il suo rapporto con le esigenze degli attori della commedia dell'arte cfr. cap. XI. È interessante notare che l'apologia di Faustini fu omessa dalle prefazioni dei libretti stampati in occasione alle riprese di *Egisto* a Bologna (1647) e Firenze (1667), forse perché, nel frattempo, la pazzia era già divenuta a tutti gli effetti un elemento operistico del tutto convenzionale.

itineranti. La misura in cui queste produzioni modificarono l'originale, eliminando tutte le allusioni «veneziane» – ad esempio alle origini troiane o al Teatro Novissimo – conferma il significato puramente locale di questi passaggi; dimostra inoltre che l'opera poteva sopravvivere tranquillamente senza di essi. La «venezianità» della *Finta pazza* originale, un riflesso del patriottismo degli Incogniti, contribuì certamente al suo successo iniziale al Novissimo – esamineremo tale questione nel prossimo capitolo; ma fu senza i riferimenti veneziani che l'opera divenne famosa fuori Venezia. Le allusioni locali si appoggiavano a un senso più generale di teatro: proprio perché sfruttava l'esperienza teatrale nella maniera più ampia possibile, *La finta pazza* poteva attrarre un pubblico esteso e complesso, nobile e popolare, veneziano e straniero.

Altre opere successive eguagliarono il successo della *Finta pazza*, ma i presupposti di quel loro successo era in gran parte dovuto a quel primo trionfo operistico. Proprio per la sua ampia diffusione, *La finta pazza* fece da apripista: definì il nuovo genere per un pubblico di dimensioni senza precedenti. Con un'efficacia maggiore rispetto a tutte le opere precedenti dimostrò cosa fosse e potesse essere l'opera lirica; esemplificò quegli strumenti che permettevano a un'opera di attrarre il proprio pubblico. Con la sua teatralità musicale sfacciata e basilare era un specchio in cui si poteva riflettere un ampio spaccato della società, non solo veneziana.

V

ALL'IMMORTALITÀ DEL NOME DI VENETIA: LA SERENISSIMA SUL PALCOSCENICO

Lo straordinario successo della *Finta pazza* dipese in larga misura dalla sua connaturata teatralità, dalla capacità di raggiungere e coinvolgere il pubblico – attraverso il discorso diretto, le allusioni all'attualità e le meraviglie scenografiche. Una componente decisiva del legame fra l'opera e il pubblico originale era quella politica, basata sulla particolare autoconsapevolezza dei veneziani: *La finta pazza* faceva leva sulla loro «venezianità», sulla loro convinzione d'essere cittadini di uno stato unico, senza eguali nello spazio e nel tempo.

In questa luce, la scelta del soggetto da parte di Strozzi assume una particolare rilevanza, in quanto riafferma uno dei miti della fondazione di Venezia. Nella quarta scena del primo atto Venere consola se stessa per la futura perdita della guerra di Troia:

> So, ch'il Fato d'Asia vuol, / Ch'io rimanga vinta alfin, / Ma ristora il grande mal / Delle perdite mie anco il destin. / Deve il Veneto, e 'l Roman / Non d'Achille Greco uscir, /Ma dal buon sangue Troian: / Onde ho giusta cagion d'insuperbir[1].

Trovando conforto nella consapevolezza che, nonostante la caduta di Troia, i troiani s'imporranno quali progenitori di due civiltà future, Venere dà voce al mito delle origini troiane della città lagunare.

Anche altri libretti seicenteschi a cavallo tra la fine degli anni '30 e gli inizi dei '40 sfruttano, quale elemento essenziale della loro trama, gli eventi e i personaggi della guerra troiana e delle sue conseguenze, come la fondazione di Roma: fra i più noti si annoverano *Didone*, *Le nozze d'Enea e Lavinia*, *Il ritorno d'Ulisse*, *Le nozze di Teti e di Peleo*. Se il legame fra questi lavori, ovvero la condivisione dei personaggi e del retroscena storico, avrebbe potuto intensificare il loro effetto congiunto e cumulativo su qualsiasi pubblico, la scelta del tema troiano trovava particolare risonanza presso un pubblico

[1] *La finta pazza* (I, 4). Questa scena venne tagliata in tutte le edizioni non veneziane del libretto.

composto da veneziani; come dichiara la Venere di Strozzi, la caduta di Troia è il preludio alla futura nascita di Venezia.

1. *Il mito di Venezia.*

Nella loro visione nebulosa delle origini della propria città, le cronache veneziane tracciavano due percorsi alternativi da Troia alla Serenissima. Uno di questi proponeva una linea diretta di discendenza: proprio come il troiano Enea aveva fondato Roma, così, parallelamente, Antenore era fuggito dalla Troia in fiamme alla volta dell'Italia settentrionale, dove aveva fondato Venezia – e non Padova, che lo celebrava splendidamente in quanto proprio progenitore[2]. La seconda versione, la quale, seppur meno diretta, vantava una genealogia ancora più illustre, passava per Roma. La città fondata da Enea si sviluppò nella Repubblica romana e maturò nella massima gloria dell'impero, per poi soccombere a un inevitabile declino. Roma, una volta potentissima, fu invasa da orde di barbari e dalle rovine di una grande epoca storica nacque una nuova repubblica, consacrata da Dio e fondata sulla libertà cristiana. Il successore dello stato pagano creato da Enea era la Repubblica di San Marco, la quale, favorita da Dio, era destinata a superare Roma in potenza e vastità, gloria e ricchezza. In ogni caso, quindi, il mito di Venezia si basava in definitiva sull'eredità troiana.

Parte integrante del mito di Venezia quale protettrice della libertà, della giustizia e della civiltà era il paragone tra Roma e Venezia; frutto della necessità di trovare un posto nella storia, un esercizio d'eziologia politica, il mito si dimostrò straordinariamente efficace sia in patria che all'estero in quanto espediente per promuovere l'immagine di Venezia. Esso plasmò la fantasia politica della Serenissima e permeò ogni aspetto della cultura veneziana; diffuso attraverso una notevole varietà di opere letterarie – tra cui trattati politici e religiosi, lavori storici, poesie encomiastiche e scritti occasionali – assunse una forma pittorica nelle decorazione del Palazzo Ducale e di altri

[2] Quindi non solo Venezia fu fondata da uomini liberi, eroici e nobili – e non da pescatori impauriti che scappavano dalle orde dei barbari invasori, secondo un'altra versione delle sue origini – ma, secondo le stesse cronache, fu fondata subito dopo la caduta di Troia, molto prima di Roma. Per una rassegna delle fonti più antiche cfr. Antonio Carile e Giorgio Fedalto, *Le origini di Venezia*, Bologna, Patron, 1978, pp. 55-68. Sulle origini troiane quale condizione *sine qua non* delle ambizioni imperialiste cfr. vedi Frances A. Yates, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londra/Boston, Routledge, 1975, pp. 50 e 130-133; tradotto in italiano come: *Astrea. L'idea di impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 2001.

edifici pubblici. La raffigurazione della Repubblica nelle vesti di una guerriera armata, Venetia, si ispirava esplicitamente alla dea Roma[3].

Anche se il mito si era evoluto lentamente nel corso del Medio Evo – appare in forma rudimentale nelle cronache, poi articolato con maggiore eleganza ed efficacia da Petrarca –, furono alcuni eventi più recenti a stimolare importanti elaborazioni del materiale di base. La minaccia più concreta alla sopravvivenza di Venezia, la Lega di Cambrai (1508) e il connesso interdetto papale (1509), impose delle modifiche significative e di grande impatto. In seguito la crisi si concluse in maniera positiva con il Congresso di Bologna (1529-1530), ma Venezia non poté più contare sulla propria potenza militare; arrestatosi lo slancio imperiale, i veneziani cominciarono a enfatizzare le proprie virtù diplomatiche, il proprio ruolo di campioni della pace e della libertà. Una nuova iconografia rinascimentale fu sviluppata, in maniera consapevole, per presentare la nuova immagine retorica di Venezia, popolata da divinità olimpiche ed eroi pagani. Tutto questo trova una prima dichiarazione pubblica nel progetto scultoreo della Loggetta di San Marco, disegnato nel 1537 da Jacopo Sansovino: nelle nicchie le figure bronzee di Minerva, Apollo, Mercurio e della Pace rappresentano le qualità specifiche dello stato; nell'attico sovrastante, un rilievo che raffigura Venezia nelle vesti della Giustizia è affiancato da altri che rappresentano Venere (Cipro) e Giove (Creta), un'allusione alle estensioni dell'impero marittimo della Serenissima[4].

A Palazzo Ducale, principale monumento architettonico del potere e della saggezza politica di Venezia, l'immagine della città appare ancor più spettacolare nelle pitture di Veronese e Tintoretto; in queste tele erano rappresentate le stesse virtù, gli stessi attributi e le qualità ripetutamente celebrate nelle poesie encomiastiche dedicate a Venezia. I poeti veneziani invocavano gli stessi personaggi allegorici nel dare voce al mito, per cui, ad esempio,

[3] Cfr. David Rosand, *"Venetia Figurata"*, pp. 177-196. Per le decorazioni di Palazzo Ducale cfr. Wolfgang Wolters, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes: Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden, F. Steiner, 1983; tradotto in italiano come *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Arsenale, 1987.

[4] Per lo sviluppo dell'iconografia olimpica e una bibliografia più completa, cfr. David Rosand, *Venezia e gli dei*, in *«Renovatio urbis»: Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri, Roma, Officina, 1984, pp. 201-215. Le dimensioni prettamente musicali dell'immagine di Venezia quale stato armonicamente proporzionato sono discusse in Ellen Rosand, *Music in the Myth of Venice*. Sulla situazione storica e le sue conseguenze cfr. Felix Gilbert, *Venice in the Crisis of the League of Cambrai*, in *Renaissance Venice*, a cura di J. R. Hale, Londra, Faber & Faber, 1973, pp. 274-292, e Felix Gilbert, *The Pope, His Banker, and Venice*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.

una poesia di Domenico Venier, scritta prima della metà del Cinquecento e messa in musica da Baldassare Donato, menziona la «Gloriosa felice alma Vineggia / Di Giustizia, d'amor, di pace albergo». Un'altra ancora, sempre messa in musica da Donato, celebra le «Quattro Dee che 'l mondo honora et ama», ossia le quattro virtù politiche della Vittoria, Giustizia, Prudenza e Fama. Combinando queste diverse arti, le rappresentazioni teatrali a Palazzo Ducale, alla fine del Cinquecento, donavano nuova vita al mito. In una rappresentazione allegorica quale la *Rappresentatione fatta avanti il Serenissimo Prencipe di Venetia Nicolò da Ponte, il giorno di S. Stefano 1580*, il cui testo fu debitamente pubblicato, tra i personaggi si annoverano la Pace, la Vittoria e la Prudenza, a questo punto personificazioni tradizionali delle virtù politiche di Venezia[5]. Presentando se stessa al mondo, la Repubblica aveva costretto al proprio servizio tutte le arti, mentre i veneziani stessi erano nel contempo partecipanti e spettatori di tale rappresentazione.

Nei primi anni del XVII secolo Venezia affrontò un'altra crisi, un conflitto aperto con Roma che portò a un secondo interdetto papale (1606-1607). Approfittando dell'occasione, gli apologisti veneziani – guidati da Paolo Sarpi – riaffermarono la superiorità della loro città su Roma (contemporanea), celebrandola quale rifugio della libertà religiosa[6]. E la guerra di Candia (Creta), iniziata nel 1645, offrì un'ulteriore occasione per rinvigorire la difesa letteraria di Venezia – bastione della civiltà cristiana contro i barbari pagani dell'Oriente[7].

Fra gli scrittori più importanti al servizio della Serenissima che sfruttarono a tal fine il paragone Roma-Venezia c'era Giulio Strozzi. Il suo poema epico *La Venetia edificata* (1624), una monumentale narrazione in versi della fondazione di Venezia, esemplifica la visione mitica della storia veneziana (figg. 13 e 14). Inserendosi nella lunga tradizione dell'epica genealogica, il «poema eroico» di

[5] La Prudenza, rivolgendosi agli altri personaggi, afferma: «Tra voi non cresca lite, / Ambe giostrate al pari, /Ambe siete sorelle, / Nate ad un parto istesso, / Ecco la cara Madre / VENETIA, ch'apre il grembo / Virginal, fatto sol per voi fecondo, / State mill'anni in quest'aurato tetto, / Consolate di Madre, e di ricetto». Cfr. Rosand, *Music in the Myth of Venice*, pp. 528-529 e 537. Con ogni probabilità i madrigali di Donato furono cantati in una di quelle occasioni civico-religiose tipicamente veneziane, la celebrazione congiunta del giorno dell'Ascensione e dello Sposalizio di Venezia col mare – vedi Muir, *Civic Ritual*, pp. 119-134.

[6] Su Sarpi cfr. Gaetano Cozzi, *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa*, Torino, Einaudi, 1979; vedi anche William J. Bouwsma, *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1968.

[7] Per una bibliografia delle pubblicazioni del periodo cfr. Emmanuele A. Cicogna, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, Tipografia G. B. Merlo, 1847, pp. 259-260.

13. Giulio Strozzi, *La Venetia edificata*, Venezia, 1624, frontespizio (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

Strozzi aspira ad essere l'*Eneide* veneziana – e, di conseguenza, il coronamento di sé quale nuovo Virgilio –, anche se Ariosto è pienamente riconosciuto come suo modello moderno. L'elaborata dedica dell'opera al nome «immortale» di Venezia evidenzia il tono reverenziale e l'intento encomiastico; con le sue due pagine offre un riassunto epigrafico del mito di Venezia:

ALL'IMMORTALITÀ / DEL NOME / DELLA SERENISSIMA REPVBBLICA / DI VENETIA / HEREDE DELL'ANTICO VALORE, PROPVGNACOLO D'ITALIA / ORNAMENTO D'EVROPA, / MARAVIGLIA DELL'VNIVERSO, / SOSTEGNO DELLA CHRISTIANA RELIGIONE, / PRIMOGENITA DI SANTA CHIESA, / ORACOLO DI TVTTI I PRINCIPI. / SPLENDORE DI TVTTI I SECOLI, / SEMINARIO D'INUITTI EROI, / STANZA DI VERA LIBERTÀ, / GLORIOSISSIMA IN PACE, / FORTISSIMA IN GVERRA, / SEMPRE MAGNANIMA, / SEMPRE FELICE, / SEMPRE GIVSTA, / QVESTO BRIEVE COMPENDIO / DELLE VENETE LODI / RIVERENTEMENTE / PORGE, DONA, E CONSACRA, / GIVLIO STROZZI HVMIL SERVO, / ET AMMIRATORE / DI TANTE VIRTÚ [8].

Nei suoi ventiquattro canti *La Venetia edificata* narra la fondazione di Venezia, unendo considerazioni sulle origini troiane con il collocamento storico dell'evento ai tempi dell'invasione dell'Italia da parte di Attila. Attraverso una narrativa complessa – il declino della potenza e virtù romana, la distruzione e la perfidia dei barbari, le macchinazioni di streghe diaboliche e le profezie di un mago buono (il Merlino arturiano, l'immancabile veggente in questo tipo d'epica storica), amori respinti ma alla fine ricompensati – Venezia viene miracolosamente fondata nella laguna, per l'eternità. La stessa Arte è un fattore attivo della storia: lamentandosi della distruzione di così tante nobili città, essa intercede presso Dio e ottiene un progetto divino per la nuova città, insieme alla protezione di San Marco e dei quattro arcangeli. Così Strozzi riassume la vicenda in apertura al canto XI: «L'ARTE per riparar tante rouine / Dell'opre di sua mano illustre, e degna / In Cielo ascesa, all'orecchie diuine / Di scoprir'il suo mal saggia s'ingegna: / D'vna Città, che non mai venga a fine, / Iddio l'esempio alla diletta insegna; / Oue si chiuda in picciol sen di Mare / Quant'Ingegno, e Natura, e Ciel può fare»[9].

[8] *La Venetia edificata, poema eroico di Giulio Strozzi, con gli argomenti del Sig. Francesco Cortesi*, Venezia, Appresso Antonio Pinelli, Stampator Ducale, 1624, 2-2v. La pubblicazione di questo scritto ha una storia complicata: Cicogna, (*Saggio di bibliografia*, nn. 1825 e 1827) elenca un certo numero di edizioni, a cominciare da quella dei primi dodici canti nel 1621. La prima edizione completa, del 1624, fu seguita da altre nel 1625 e nel 1626.

[9] Strozzi, *Venetia edificata*, p. 105. Nel riassunto in prosa di questo canto, stilato da Francesco Cortesi, si legge: «Dimostra l'undecimo Canto, come l'ARTE veduti gl'incendij

14. Ritratto di Giulio Strozzi, dalla *Venezia edificata*, Venezia, 1624 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

di tante, e tante Città, si risolve d'irsene in Cielo a ritrovar il supremo Fattore, e narrategli le sue disgratie, a chiedergli una Città eterna (per cosi dire) dove la libertà, e 'l vero culto non patissero mutatione. Il che fatto, le vien promesso con giuramento dal sommo Monarca, che la Città di Venetia sarà quella, che a tali vicende non verrà in alcun tempo sottoposta. Et data la sudetta Città in cura di San Marco, al quale era stata ultimamente disfatta da gli Hunni la seggia d'Aquilea, e destinati alla guardia di Venetia quattro Angeli, c'hanno la custodia delle nostre vite, entra l'ARTE per gratia fatale da Dio nella Celeste Galleria, ov'in molti quadri svelati vede quanto havea da succedere ne' secoli venturi alla nuova Repubblica: e preso di lassù lo sbozzo, scende in terra a riformarla, secondo 'l disegno del Cielo. San Marco havuto da Dio uno squittino, e registro di tutti coloro, a' quali doverà assistere con particolare protettione, viene alla difesa della nuova Città con gli Angeli sudetti, mentre ella era dalle trame d'Irene [la maga dalla parte di Attila] infelicemente travagliata, essendosi la maggior parte de' Senatori della creduta Oriana [la moglie di Ezzelino, re dei Dalmati], & di Degna sua figliuola con gran disturbo della pubblica quiete, e libertà fortemente invaghiti».

Nel materiale introduttivo della *Venetia edificata* appare una poesia in lode all'autore scritta da Francesco Busenello, uno dei futuri colleghi di Strozzi sia in quanto accademico Incognito, sia come librettista. Due delle quattordici strofe sintetizzano ulteriormente i principi fondamentali del mito:

La Regina del Mar, la Dea dell'onde, / Metropoli di Fé, nido di Pace, / Che sola se medesma corrisponde, / Ch'accende in libertà perpetua face, / Che nel Ciel sue glorie altro non vede, / Se non se propria di se stessa herede.

La sorella d'Astrea, l'alma Donzella, / Che in sacre leggi i suoi vassalli bea, / Quella, ch'è di se stessa, e Polo, e Stella, / Ne teme rabbia d'influenza rea; / Canta pur, loda pur, in mille modi / Te stesso eternai nelle sue lodi[10].

Come drammaturgo Strozzi portò il messaggio della sua *Venetia edificata* direttamente in teatro: *La finta pazza* fu il primo di una trilogia di libretti che, insieme, abbracciano il periodo compreso tra la guerra di Troia e la fondazione di Roma; gli altri erano *La finta savia* (1643), incentrata sulla protostoria di Roma, e *Romolo e Remo* (1645), che ne tratta la fondazione. Lo stesso autore descrive la struttura della trilogia all'interno di un saggio inserito alla fine del secondo libretto, *La finta savia*:

Questi Drami [*La finta pazza* e *La finta savia*] son Poemi imperfetti: e l'uno contiene una Historia Greca, e l'altro una Latina: l'uno mira alla distruttione di Troia, l'altro accenna la futura fondatione di Roma, che negli anni venturi, à Dio piacendo, andiamo apparecchiando. (...) Il vero nome della Finta Savia fù Anthusa, che noi per leggiadria diverso, habbiamo in Aretusa cangiato: e 'l nome di Anthusa fù il terzo nome della Città di Roma. (...) Il secondo nome di Roma era d'Amarillide

[10] Lo stesso Cesare Cremonini, la guida intellettuale degli Incogniti, aveva lasciato un modello di poesia patriottica, un dramma in versi sulle origini di Venezia: *Il nascimento di Venetia*, Venezia, Ciotti, 1617. L'affermazione più esplicita del mito ha luogo nel quinto atto, scena 14, dove Nettuno paragona Venezia ai suoi predecessori, Atene e Roma: «La dottissima Athene, / Ch'è di già nata, e sorge alta, & illustre / Cadrà lassa, tantosto / Precipitata da sapor corrotto; / E Roma, c'ha più lungo il nascimento, / Misera oppressa da suo proprio peso / Fia ruina a se stessa. / Vedranno ambe di se mille rivolte, / Soggiaceran ben mille volte, e mille / A tirannico affetto, / Sorgerà questa tua men frettolosa, / Ma vivrà sempre co'l tenor medesimo / Di libertà, di concordia, di pace, / E non cadrà, se non quand'anco cada / Per non risorger più da l'onde il Sole». Nell'ultima scena il coro canta un inno alla Serenissima, impiegando un linguaggio pienamente riconoscibile: «Così mentre di voglie regolate, / E di chiari intelletti / Nobilissimo numero raccolto / Di libertà sotto l'Auguste Insegne, / Farà di molti senni un senno solo, / E di molti consigli una prudenza. // Fortunata Città c'havrete in sorte / Il giusto reggimento / D'una tanto perfetta sapienza, / Composta del saper di molti saggi». Per ulteriori osservazioni sulla *Venetia edificata* e su Strozzi, nel contesto dell'opera veneziana, cfr. Osthoff, *Maschera e musica*, p. 33.

tratto dagli Amori d'Ilia, e di Marte, che nel futuro Drama di Romolo, e di Remo saranno da me spiegati (Appendice I.18c)[11].

Nell'*Argomento e scenario* di *Romolo e Remo* spiega inoltre la relazione fra la sua trilogia e la tradizionale genealogia veneziana. Ecco la sua descrizione del prologo: «Scende Enea sul carro di Venere sua Madre, e veduta la Fama sonnacchiosa tra le nugole l'invita à portar' intorno per molti secoli l'opre de' suoi gloriosi Nipoti per la futura fondatione di Roma, del cui valore è rimasta eterna herede la Serenissima Republica di Venetia»[12]. Il prologo termina con questo dialogo fra Enea e Fama:

ENEA: Tu d'alloro immortal cinta la chioma / Pubblica hoggi fondate / E le mura, e l'Impero alto di Roma.
FAMA: O felice viaggio, ò nuove grate.
ENEA: Del cui valore il Veneto Leone / Rimanga eterno Erede, / Assicurando il piede / Frà spiagge più beate[13].

Strozzi ribadisce tale rapporto nella descrizione della scena finale (III, 12), dove Numitore, Flora, Remo e Ilia «vengono à cose stabilite à pregar il Cielo per le loro prosperità & invitano i lor Popoli ch'erano del nobil sangue Troiano, come sono i Veneti ancora, ad applaudire alle lor'Opre»[14].

Se Strozzi era un patriota particolarmente schietto, il cui impegno nell'abbellire l'immagine di Venezia è evidente nella maggior parte dei suoi scritti, non era l'unico librettista a chiarire il legame fra le proprie trame e il mito politico di Venezia. Qui sotto, ad esempio, l'autore delle *Nozze d'Enea* (1640 [1641]) si avvicina molto a Strozzi:

Prende il medesimo Himeneo occasione di ritoccar l'origine, & grandezza di Roma (...) & poi il nascimento della nostra Venetia, non certo di soverchio lontano, & con sforzato stiramento, essendo che questa nobilissima Città all'hora cominciò, che si vide cader Roma sotto il giogo de Barbari, li quali invadendo l'Italia, spinsero molti suoi abitanti non mica ignobili per sottrarsi al loro furore à ricoverare in queste Lacune, dando in sì fatto modo principio alla Città (...) che co'l valore de nostri padri pervenne alla grandezza, in cui la miriamo. (Appendice I.9k)

Nella descrizione della scena finale l'autore non manca di menzionare un'ultima volta il mito di Venezia: «Himeneo (...) con Venere, & Giunone (...) congiunge li Sposi felici presagiendo di tal maritaggio le grandezze di

[11] Su questa trilogia cfr. Osthoff, *Maschera e musica*, pp. 34-35 e Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik*, pp. 176-177.
[12] *Romolo e Remo*, scenario, p. 8.
[13] *Ibidem*, prologo.
[14] *Ibidem*, scenario, p. 36.

Roma, & la nascita, & maraviglia della Città di Venetia. Qui restando terminata l'opera» (Appendice I.9l)[15].

Forse l'affermazione più esplicita del legame fra Roma e Venezia appare in un altro libretto basato sulla leggenda omerica, il *Bellerofonte* di Nolfi (1642), l'opera che fu prodotta al Teatro Novissimo subito dopo *La finta pazza*.

Non hanno le qualità, e conditioni della Città di Venetia titolo proprio, e corrispondente, eccedendo elle ogni voce, & epiteto col quale possi ingrandirsi cosa di mondo, se pur quell'uno non se gli adegua di emula dell'Antica Roma, o pure Roma Antica alla nostra età rediviva; in fatti habbisi riguardo alla maestà del Dominio, alla gravità del governo, alla prudenza, e virtù de Cittadini, alla magnificenza de publici, e privati edificii, & a tante altre marche di nobiltà, & eccelenza troverassi al paraggio ben aggiustata la nominanza. Se ben poi il sito singolare, e miracoloso rende Superiore Venetia a Roma, & ad ogn'altr'opera di mano humana, e fà confessaria fattura di Divinità.

Solo ne' Spettacoli, è penso sin a quest'hora, che con gli Teatri famosi temporari de Scauti, e de Curioni non habbi havuto uguaglianza Venetia, ma di ciò militava in causa, che la Republica di Roma instituta col fine delle guerre, e degl'acquisti, havendo per massima politica i giuochi atletici, e sanguinolenti, come quelli, che usavano i suoi Cittadini alla ferocia militare, e gli rendevano liberi da certi sensi di pietà, e di tenerezza che vanno quasi all'huomo congeniti applicatamente vi s'impiegava; ma altri sono i fini, e gli instituti di questa Serenissima Patria drizzati solo alla conservatione del proprio, al ben publico, & alla sicurezza de soggetti, quali con Leggi santissime, e veramente Cristiane regge, e governa; ne se pure impugna spada di guerra ella in modo alcuno ambitiosa, ed ingiusta; ma sempre, o che difende i proprij Stati insidiati, od'assaliti, o che solleva li amici oppressi dalle libidini inique de grandi.

Quanto a spettacoli Scenici, ammaestramenti degl'huomini, e che con verace norma di vivere gli pongono al sentiero della virtù, ha pure in questi ultimi anni dato a divedere poter con apparati, e rappresentationi affatto reali far, ch'arrossi l'antico Latio; armonia di paradiso, apparenze, e macchine di meraviglia, comparse d'habiti pomposissime, e queste in Teatri molteplici, con operati quasi incredibili. (Appendice I.20a)

[15] Non tutte le copie manoscritte del libretto prevedono la scena finale descritta dall'autore; la comprende, ad esempio, I-Vmc Cod. Cicogna 192/2 (3331). Il passaggio in questione sostituisce e continua dopo il *tutti* di Enea, Lavinia e delle quattro deità, che inizia: «Cosa non sia / Nel ciel, nel mondo». I versi aggiuntivi, interpretati da Himeneo, sono i seguenti: «Dall'alte nozze e belle / Qual veggio in girar d'anni / Città sino alle stelle / Erger superba i vanni. / Mà, che del Mondo avrà l'impero augusto / Da sotto il giogo in fin barbaro ingiusto / Caduta fortunata, / Onde qual suol Fenice / Dal rogo in acqua nata / Sorga Città felice. / Vergine, e dove è tutto al fin mortale / Ella sola perpetua, et immortale / Di pura Fè gl'onori».

Bellerofonte, che si distingue soprattutto per la letterale assimilazione delle immagini legate a Venezia, è la prima opera in cui la città veniva realmente raffigurata nella scenografia. Il prologo si chiude con l'emersione dal mare, su ordine di Nettuno, della «Città di Venetia cosí esquisita, e vivamente formata, che la confessò ogn'uno un sforzo dell'arte: Ingannava l'occhio la Piazza con le fabriche publiche al naturale immitate, e dell'inganno ogn'hor più godeva scordandosi quasi per quella finta della vera dove realmente si tratteneva»[16] (figg. 15 e 16).

Dopo aver espresso meraviglia dinnanzi alla magica apparizione di una visione così bella – una sorta di messa in scena delle pitture che celebrano Venezia, sul soffitto di Palazzo Ducale – Innocenza e Astrea, la dea della Giustizia, si uniscono a Nettuno nel cantare le lodi della Serenissima, chiudendo il prologo con un inno in sua lode: «Città sopra qualunque il mondo ammira / Saggia ricca e gentile, / Son del le tue grandezze un'ombra vile / Sparta, Atene, e Stagira. / Quindi vedranno i secoli futuri / Correrà i lidi tuoi gonfio di lume / Per tributarti il Ciel converso in fiume»[17].

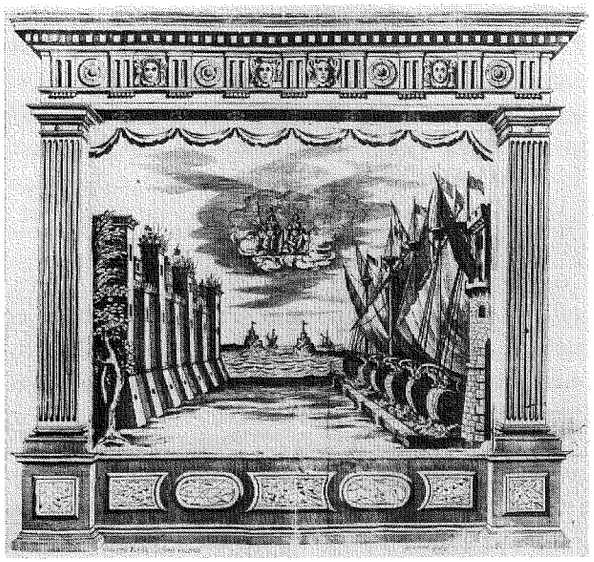
Venezia venne rappresentata sul palcoscenico anche in un libretto di Busenello di qualche anno dopo, *La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore*[18]. Come *Bellerofonte*, il testo di Busenello dona vita teatrale al tradizionale mito delle origini di Venezia, ricorrendo alla consueta iconografia. Nella scena finale dell'opera (l'epilogo) Libertà e Nettuno espongono il mito nel dettaglio:

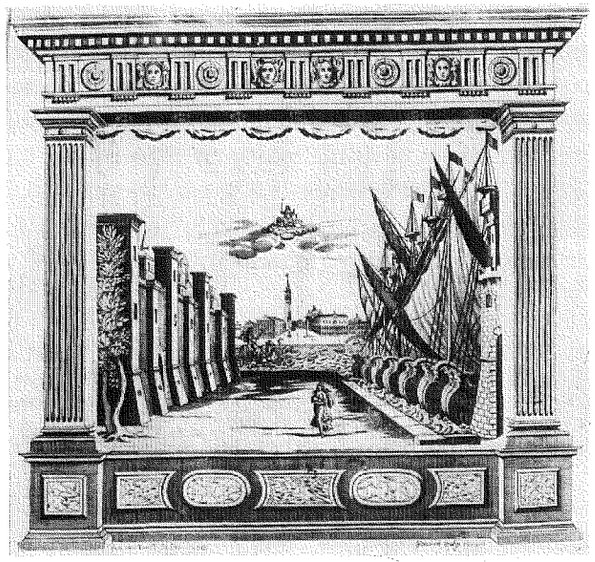
LIBERTÀ: Verso l'Eccelse cime / Dell'Olimpo sublime, / Mal trattata da Roma io mi rivolgo, / Perché chiari preveggo i danni miei, / Nè sò quando il destin mandarà i giorni, / Che in terra ad habitar sicura io torni.
NETTUNO: Fermati Libertà, / Tuo soggiorno sarà / Una Cittade gloriosa, e grande, / Che Vergine, & invitta / L'onda per base havrà, per tetto il Cielo. / Quivi tu vederai / Diviso in mille teste / L'unico dell' Impero, / Venetia sara detta / Questa Città suprema e trionfante, / Che rendera famose / Le Adriatiche sponde; / Ristretto de stupori, / Ritratto delle sfere, / Epilogo del Mondo, / Ricco Empireo dell'arti, / Compendio di Natura, / E del grand'Universo abbreviatura. / Forte,

[16] *Bellerofonte*, p. 9

[17] *Ibidem*, p. 22. Astraea appare, assieme a Nettuno, Venere e Giunone, anche in *Andromeda*; cfr. la prefazione di Bariletti, in Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, appendice 3. Per un'ulteriore bibliografia sullo spettacolo politico cfr. n. 4; per il tardo Cinquecento in particolare cfr. Solerti, *Le rappresentazioni musicali di Venezia*.

[18] Quest'opera, come già osservato, fu scritta con ogni probabilità nel 1646 per il Teatro Grimani, ma non fu pubblicata fino al 1656; sembra che non sia mai stata eseguita, forse perché i teatri erano chiusi durante la stagione del 1646. Questi passaggi sono esaminati in Livingston, *La vita veneziana*, pp. 206-208.





15. Giacomo Torelli, scenografie per *Bellerofonte* (1642), prologo. Incisione di Giovanni Giorgi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

16. Giacomo Torelli, scenografie per *Bellerofonte* (1642), prologo. Incisione di Giovanni Giorgi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

libera, giusta, / Nel Zodiaco politico vedrassi / Tre segni illuminar d'ogni staggione, / La Vergine, la Libra, ed'il Leone.
LIBERTÀ: E quanto mi consoli, ò qual decoro / Tu m'accresci ò Nettuno, / Mà almen veder potessi / Trà gl'essemplari dell'eterne Idee, / Di Città più Celeste, che terrena / L'abozzo eccelso, e l'immortal figura.
NETTUNO: Mira cola che Giove / Di sua Divinità nell'ombra estende / Una picciola forma / Di Venetia felice, / E mira come à prova / Le folgoran d'intorno / Lampi divini, & ella / Di sereno à se stessa / Nel suo lucido cerchio / Nota il Sol d'otioso, e di sovverchio.
LIBERTÀ: O beata magione, / Ciel terreno à togati Semidei, / Tu regnerai sull'acque / E sara del tuo Impero, / Recinto la Natura, e ronda il Sole.
NETTUNO: Libertà, senti, ascolta / Fatidico Nettun ciò che predice / Di qua à secoli molti, / Tu canterai le lodi, & io gl'applausi / Di VENETIA immortal in stil giocondo / Nel TEATRO GRIMAN famoso al Mondo.
CORO: Viva VENETIA, viva, / Ogni penna descriva / Del suo nome le glorie, / De suoi gesti l'historie, / Et il Destino ingemmi le Corone / A1 suo generosissimo LEONE. (Appendice I.12e)[19]

La scena di Libertà e Nettuno è una reinterpretazione allegorica della visione di San Marco, nella quale viene predetto che il santo tornerà a riposare a Venezia. Sorpreso in laguna da una tempesta, Marco trova rifugio tra le isole; in sogno un angelo, o lo stesso Cristo, dichiara «Pax tibi Marce Evangelista Meus. Hic requiescet corpus tuum»[20]. Nell'enumerare le qualità uniche del nuovo rifugio della Libertà, Nettuno traccia i tre segni dello zodiaco politico veneziano. «Vergine»: fondata il giorno dell'Annunciazione (25 marzo), *ab initio* Venezia associa se stessa alla Vergine Maria così come alla dea vergine Astrea, nonché, riferendosi al fatto di non essere stata mai

[19] Il ritornello, «Viva Venetia, viva», è tipico della litania politica della Serenissima; molte poesie, tra cui una di Venier messa in musica da Donato, finiscono con questo motto. Cfr. Rosand, *Music in the Myth of Venice*, pp. 527-530. Su Donato e Venier cfr. Martha Feldman, *Venice and the Madrigal in the Mid-Sixteenth Century*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 1987.

[20] Il *Sogno di San Marco* è, ovviamente, una scena cruciale nelle versioni veneziane della vita del santo e, in quanto tale, costituisce una parte del principale ciclo illustrativo della chiesa di San Marco, così come delle tele del Tintoretto nella Scuola Grande di San Marco. Per le pitture del Tintoretto, la cui esecuzione è solitamente attribuita al figlio Domenico, cfr. Rodolfo Pallucchini e Paola Rossi, *Tintoretto: Le opere sacre e profane*, Milano, Electa, 1982, vol. I, p. 256 e vol. II, fig. 744. Sulla leggenda di San Marco cfr. Giuseppe Pavanello, *S. Marco nella leggenda e nella storia*, «Rivista della città di Venezia», VII (1928), pp. 293-324 e Silvio Tramontin, *San Marco*, in *Culto dei santi a Venezia*, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1965, pp. 41-73.

conquistata, rivendica per se stessa l'epiteto «Venetia sempre vergine»[21]; «Libra»: la bilancia della giustizia, la virtù principale della Repubblica; e «Leone»: il leone alato del suo patrono, San Marco. Uno degli intenti di Busenello in questa descrizione concisa delle mitiche origini di Venezia era ovviamente quello d'esaltare le attuali glorie della città, in particolare il teatro Grimani. Coinvolgendo così direttamente questo teatro nella celebrazione delle glorie di Venezia, Busenello conferma il significato politico dell'opera, la sua importanza quale strumento per rafforzare l'immagine della Serenissima.

L'opinione che Busenello aveva dell'opera quale uno dei gioielli della città era condivisa da altri autori, fra cui Giovanni Faustini, nel cui *Ormindo* (1644) Venezia è nuovamente rappresentata sul palcoscenico. Paesaggio del prologo è Piazza San Marco, «parte più cospicua della Città di Venetia», e la protagonista è Armonia, che riassume il noto mito genealogico attraverso i nuovi strumenti dell'opera.

È già varcato un lustro / Che sù palchi dorati / In te risplendo, e le mie glorie illustro, / Di novi fregi adornano i miei crini / L'Alme tue muse, e i Cigni tuoi divini. / Io che bambina passeggiai d'Atene / Con gemmati coturni in sù le Scene, / Io, che condotta fui, / Vinta la Grecia, e doma / Da vincitori à Roma, / Non vidi à le tue pompe, à fasti tuoi, / O pompa, ò fasto eguale, / Vergine Serenissima, e immortale[22].

Armonia, metafora di civiltà, è passata dalla Grecia a Roma e infine a Venezia, le cui «pompe e fasti» essa considera superiori a quelli di qualsiasi altro luogo. Qui Venezia è lodata in particolar modo per l'ospitalità riservata alla musica, riecheggiando le parole di Francesco Sansovino secondo cui la «Musica ha la sua propria sede in questa città»; di nuovo, il paragone Roma-Venezia è invocato a favore di quest'ultima[23]. L'illusione della presenza di Venezia sul palcoscenico è rafforzata anche in altri momenti nel corso

[21] Cfr. le menzioni nel testo di *Bellerofonte*, pp. 142-143; cfr. anche Sansovino, *Venetia città nobilissima*, p. 323. Per un'ulteriore analisi di queste immagini cfr. David Rosand, *'Venetia Figurata'*.

[22] Faustini, *Ormindo*, prologo, p. 12.

[23] Sansovino, *Venetia*, p. 380. Cfr. anche la descrizione che Sansovino fa di Apollo, una delle quattro figure di bronzo nelle nicchie della Loggetta: «questa natione si diletta per ordinario della musica, & pero Apollo è figurato per la musica. Ma perche dall'unione de i Magistrati che sono congiunti insieme con temperamento indicibile, esce inusitata harmonia, la qual perpetua questo ammirando governo, pero fu fabricato l'Apollo». Per una discussione sul ruolo della musica nel mito di Venezia cfr. Rosand, *Music in the Myth of Venice*.

dell'opera; ad esempio quando Nerillo, quasi fosse un turista, fa delle osservazioni sulle meraviglia della città, che sta vedendo per la prima volta:

Che città, che città
Che costumi, che gente
Sfacciata, ed insolente[24].

Non tutti i libretti basati sulla storia troiana o romana ne affermano la connessione con Venezia così chiaramente come *La finta pazza*, *Le nozze d'Enea* o *Giulio Cesare*. La mitologia, però, era una componente talmente integrante della coscienza veneziana che automaticamente faceva parte del contesto culturale in cui queste storie venivano intese; è molto probabile che fosse alla base persino delle opere su Roma in cui Venezia non è mai menzionata – come nel libretto più famoso di Busenello, *L'incoronazione di Poppea*, nota per aver ritratto la decadenza romana. Vi sono alcuni elementi che indicano come quest'opera potesse essere compresa dai contemporanei quale lezione morale che ribadisse la superiorità di Venezia rispetto a Roma, suggerendo che una tale immoralità fosse possibile solo in una società decadente, non in una nazione civile[25].

Questa interpretazione è avanzata in un libro di un ecclesiastico veneziano, Federico Malipiero, il quale, come Strozzi e Busenello, era membro

[24] Faustini, *Ormindo* (II, 6). La convergenza del palcoscenico e del mondo reale è una convenzione del teatro rinascimentale; diverse commedie di Machiavelli, Ariosto e altri erano ambientate nelle città dove venivano eseguite. Cfr. ad esempio l'inizio della *Mandragola* di Machiavelli (1518): «Vedete l'apparato: / Quale or vi si dimostra / Questa è Firenze vostra; / Un'altra volta sarà Roma o Pisa». Più pertinente al nostro argomento, nella *Cortigiana* dell'Aretino (1534) un'intera scena (III, 7) è dedicata alla celebrazione di Venezia sul palcoscenico. Aretino, per delle sue buone ragioni, recita l'intera litania del mito di Venezia, in particolare della sua libertà e ospitalità; cfr. Patricia H. Labalme, *Personality and Politics in Venice: Pietro Aretino*, in *Titian: His World and His Legacy*, a cura di David Rosand, New York, Columbia University Press, 1982, pp. 119-132. Per ulteriori particolari su questa convenzione del teatro di prosa cfr. Pirrotta, *Li due Orfei*, pp. 92-93; cfr. anche Ludovico Zorzi, *Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977 e in particolare il terzo capitolo: *Venezia: La repubblica a teatro*.

[25] Il paragone tra Venezia e Roma sembra essere sottinteso in tre libretti di Nicolò Minato, incentrati sulla storia romana: *Scipione affricano* (1664), *Mutio Scevola* (1665) e *Pompeo magno* (1666). Sui pamphlet politici e la loro possibile relazione con due libretti di Minato più esplicitamente politici, *La prosperità* e *La caduta di Elio Seiano* (1667), cfr. Bianconi e Walker, *Production*, pp. 257-258. Cfr. anche Monson, *A Seventeenth-Century Opera Cycle*. Sulla persistenza di soggetti romani nell'opera veneziana del XVII secolo, con una lista completa di titoli, cfr. Giovanni Morelli, *Il filo di Poppea: Il soggetto antico-romano nell'opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma del Papa*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-262; Morelli discute il significato politico dei soggetti antico-romani alle pp. 258-262.

dell'Accademia degli Incogniti. La sua *Imperatrice ambiziosa* (1642) racconta la storia di Poppea e Nerone, pur essendo incentrata di fatto sulla madre di Nerone, Agrippina, l'imperatrice a cui si richiama il titolo. È la sua caduta ad ispirare le conclusioni filosofiche di Malipiero:

Queste dunque descritte fur le grandezze d'una Donna inarivabile in tutte le cose. Così trabbocò dall'eminenza al profondo, perche quanto più le mortali cose sono ellevate, tanto più sono all'incertezza assoggettate. Gli imperij si mutano a momenti, come la felicità humana traccolla, e fornisce in un punto. Le tombe spesso d'un regno fur le culle d'un altro, e sopra le rovine d'una caduta Republica insorsero le magnificenze d'una novella[26].

Le implicazioni sono chiare: il richiamo al tradizionale paragone Roma-Venezia è appena velato.

Sebbene non sempre connessa a Roma, l'immagine politica o simbolica di Venezia appare, in un modo o nell'altro, in quasi tutte le opere prodotte durante le prime cinque o sei stagioni d'attività operistica, in termini metaforici, nella scelta del soggetto o attraverso riferimenti espliciti. L'abbiamo vista rappresentata visivamente; ancora prima, era stata personificata nell'ultima scena dell'*Armida* di Ferrari (1639), dove Venezia in persona canta le proprie lodi a un pubblico di Nereidi:

Io che madre d'heroi, / D'Hadria sostegno il glorioso Impero / Sovra un ermo sentier lascerò voi? (...) / Felice chi riposa in questa sede. / Sono i miei flutti di tesori gonfi, /E le mie Irene pullulan trionfi. / Quando mormora il Mar, da me ragiona; / E dice in sua favella, / Patria non è fuori del Ciel più bella.

E le Nereidi rispondono con il tradizionale encomio della città (come nelle conclusioni di *Giulio Cesare* e di *Bellerofonte*):

Venite incliti Heroi / A' festeggiar tra noi. / Mentr'al suono, di musici concenti / Ogni piaggia risuona, & ogni riva / Viva VENETIA viva[27].

[26] Federico Malipiero, *L'imperatrice ambiziosa*, Venezia, Surian, 1642, p. 184. Lo stesso Malipiero, per inciso, era coinvolto nel mondo operistico; le sue traduzioni dell'*Iliade* e dell'*Odissea*, nei primi anni '40, potrebbero essere state frutto dello stesso impeto che aveva spinto i librettisti a scegliere soggetti romani e troiani. Il motivo che lo aveva indotto a tradurre i poemi omerici e a scrivere la storia di grandi uomini (come Salomone, Annibale ed altri) era fondamentalmente morale: sperava di offrire ai cittadini degli *exempla virtutis* – un obiettivo che sicuramente condivideva con almeno qualche librettista; cfr. Rosand, *Seneca*, pp. 47-52.

[27] Ferrari, *Armida* (III, 6). L'*Argomento* descrive questa scena: «Vengono i due felici Heroi su' l suo [di Giove] trono levati dall'Invitta Regina del Mare sempre gloriosa VENETIA, per poi felicemente indirizzargli à i loro Imperi».

Anche *Ermiona*, l'opera «proto-veneziana», ora perduta, rappresentata a Padova nel 1636, contiene varie allusioni a Venezia. Nel suo resoconto della rappresentazione Bartolini parla di Venere, la quale si ferma per pronunciare «le lodi della Serenissima Republica di Venezia», ovvero «la maggior meraviglia che mai sia stata nell'universo»[28].

Oltre alla sequenza Troia-Roma-Venezia, altri riferimenti tematici all'immagine di Venezia sono stabiliti attraverso la mitologia antica. *Andromeda*, ad esempio, presenta un salvataggio in mare; anche la scelta di riprendere *Arianna*, nel 1640, nonostante il suo stile antiquato, potrebbe in parte essere dipesa dall'importanza del suo argomento per l'iconografia veneziana. Arianna è infatti il soggetto di uno dei quattro dipinti del Tintoretto nella Sala Dorata di Palazzo Ducale, i quali secondo la descrizione di Carlo Ridolfi, il biografo seicentesco dei pittori veneziani, tratterebbero «soggetti adeguati al ministerio di quella Republica» (gli altri sono Vulcano con i Ciclopi, le tre Grazie con Mercurio e Marte messo in fuga da Minerva mentre Pace ed Abbondanza festeggiano insieme). Secondo la lettura di Ridolfi questo mito rappresenta Arianna, abbandonata, trovata da Bacco su una spiaggia e incoronata da Venere (con una corona d'oro), la quale la dichiara libera e le dà il benvenuto fra i corpi celesti, «che vuol dinotare, Venetia nata in una spiagia di mare, resa abbondevole non solo d'ogni bene terreno, mediante la celeste gratia, ma coronata con corona di libertà dalla divina mano, il cui dominio è registrato a caratteri eterni nel Cielo»[29].

A metà degli anni '40 del Seicento le trame basate sulla guerra di Troia o sulla fondazione di Roma cominciarono a lasciare il posto a una maggiore varietà di soggetti; il legame fra le nuove opere e il mito di Venezia continuò ad essere mantenuto, ma in altre maniere. Ad ogni modo, il paragone tra Roma e Venezia era a quel punto parte integrante della storia dell'opera veneziana. Ciò risulta chiaro nelle *Memorie teatrali* di Ivanovich, le quali rappresentano il primo tentativo di esaminare questa storia. Il rapporto fra Roma e Venezia era fondamentale per capire l'evoluzione dell'opera veneziana, un'evoluzione che Ivanovich leggeva in termini politici.

Il suo saggio esordisce con un'inequivocabile asserzione dei principi tradizionali del mito: «Non vi fù mai alcuna Republica nel Mondo,

[28] *Ermiona*, descrizione, p. 93.

[29] Carlo Ridolfi, *Le maraviglie dell'arte* [Venezia, 1648], a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlino, G. Grote, 1914-24, vol. II, p. 43. Cfr. Charles de Tolnay, *Tintoretto's Salotto Dorato Cycle in the Doge's Palace*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, De Luca, vol. III, 1963, pp. 117-131. Parte della stessa scena, con Arianna e Bacco, è descritta anche nel *Nascimento di Venetia* di Cremonini; cfr. n. 10.

che meglio superasse tutte le altre Republiche, che quella di Roma; nè alcun'altra, che meglio imitasse questa, che la Republica di Venezia» (Appendice II.6d)[30]. I primi quattro capitoli trattano in maniera specifica questo rapporto: il primo parla di come «si rinovò a' tempi nostri in questa inclita Città, la sontuosità di più Teatri, punto non inferiore à quella, che in Roma ostentarono i Marcelli, ed i Pompei», in quanto entrambe le repubbliche comprendevano bene il segreto del buon governo: «[I trattenimenti Carnovaleschi di Venezia] sono oggetti di sopraffina Politica, da' quali dipende la felicità del governo, l'abbondanza, ed i giuochi, mediante i quali usati à misura del l'onesto, s'acquista il Prencipe l'amore de' Popoli, che mai meglio si scordano del giogo, che satollati ò trattenuti ne' piaceri» (Appendice II.6e). Nel quarto capitolo Ivanovich paragona i teatri veneziani a quelli di Roma, individuandone diverse analogie – e, incidentalmente, offrendo preziose informazioni sulla struttura dei teatri e sulle consuetudini allora connesse con l'andare a teatro:

> Ora i Teatri sono capaci di poco numero di persone, in riguardo agli Antichi; di più, che in vece di scalinate, sono fabricati più ordini di Palchetti, la maggior parte à comodo de' Nobili; mentre le Dame vogliono stare smascherate in quelli, e godere tutta la libertà. Nel campo di mezzo s'affittano di sera in sera scagni, senza distinzione di persone, poiche l'uso delle Maschere leva la necessità del rispetto, che s'usava a' Senatori, e alle Matrone di Roma, che comparivano con maestà, volendo anco in questo Venezia, come nata libera, conservar à tutti la libertà. (Appendice II.6h)

Ivanovich ammette che gli spettacoli veneziani non potevano eguagliare lo splendore di quelli dell'antica Roma, dove la violenza, invece di essere rappresentata tramite degli artifici, veniva realmente riprodotta in scena senza badare al costo di vite umane (Appendice II.6i). Ma mentre il teatro romano, abituando il popolo alle stragi e agli orrori, aveva una funzione ammonitoria, il teatro veneziano aveva uno scopo diverso: «Oggi, però è introdotto il Teatro con la Musica, per sollievo dell'animo, e per una virtuosa ricreazione, vedendosi comparire Machine spiritose, suggerite dal Drama, che allettano molto fra le Pompe di Scene ed abiti, ch'appagano al sommo la curiosità universale» (Appendice II.6j).

Benché Ivanovich scrivesse in un periodo successivo, quando Venezia era chiaramente all'apice del potere operistico (sebbene non più politico), l'importanza che egli attribuisce al paragone tra Roma e Venezia, così come l'enfasi sulla componente politica dell'opera, sono avvalorate, come

[30] In un sonetto il poeta dalmata aveva definito la propria patria adottiva come l'unica erede delle glorie dell'antica Roma.

abbiamo visto, dalle stesse fonti precedenti, dalle quali egli trasse palesemente gran parte del proprio materiale[31]. Di fatto i mecenati di Ivanovich, la famiglia Grimani, erano abbastanza abituati a vedere il proprio teatro favorevolmente paragonato a quelli dell'antica Roma; nella prefazione al suo *Scipione affricano*, rappresentato al teatro Grimani nel 1665, Nicolò Minato aveva evocato ancora una volta il paragone fra Venezia e Roma: «Lo vedrai nel Famosissimo Teatro Grimano, che sà nell'età nostra emulare i Teatri Marcelli, i Pompeiani, e qualunque altri più illustri sapesse la pomposa antichità nella memoria svegliarti»[32]. Allo stesso modo, nel suo *Eliogabalo* (1668), si esprime anche Aurelio Aureli nella dedica ai fratelli Gian Carlo e Vincenzo Grimani, «che non meno de' Pompei, e de' Traiani coll'erettione di sontuosi Teatri, e con la protettione de' Virtuosi si fanno conoscer nel Mondo per veri Mecenati delle Muse»[33].

2. *La realtà veneziana.*

Tra la fine degli anni '40 e l'inizio degli anni '50 del Seicento, spinti dal successo dell'opera a cercare nuove fonti per le trame, i librettisti si allontanarono dall'orbita troiano-romana per spostarsi verso l'Oriente, cosicché diversi libretti di questo periodo sono ambientati in luoghi lontani come Susa, Assiria, Media e Tauro. Questi libretti, tuttavia, erano legati alla politica veneziana tanto strettamente quanto i loro predecessori; sebbene s'interessassero meno alle leggendarie origini di Venezia, sembrano coltivare una relazione ancor più stretta con l'attualità. Continuano a essere presenti sia riferimenti a Venezia che sue personificazioni, sviluppandone l'immagine quale bastione della libertà e rifugio contro i barbari; ma i barbari ora sono esplicitamente turchi, in reazione alla crescente preoccupazione di Venezia per la minaccia ottomana ai propri domini marittimi[34]. Durante gli anni '50 e '60, quando nei libretti cominciarono ad apparire con maggiore frequenza i leggendari eroi romani, le loro imprese invitavano al confronto con quelle

[31] Le analogie fra la descrizione del teatro romano da parte Ivanovich e quella tratteggiata nella prefazione a *Bellerofonte* (cfr. p. 143) è uno dei numerosi segni del fatto che Ivanovich avesse letto i libretti da lui catalogati.

[32] *Scipione affricano*, prefazione, dedica datata 9 febbraio 1664 (1665).

[33] *Eliogabalo*, dedica, 10 gennaio 1667 (1668), p. 2.

[34] Due libretti del 1651 si basano sulla figura di Alessandro Magno, *Alessandro vincitor di se stesso* di Sbarra e *Gli amori di Alessandro magno e di Rossane* di Cicognini, mentre due opere del 1654 si rifanno a soggetti persiani, *Ciro* di Sorrentino e *Xerse* di Minato. Sul significato di questi soggetti cfr. Wolfgang Osthoff, *Antonio Cesti's Alessandro vincitor di se stesso'*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXIV (1960), pp. 13-43.

degli eroi militari veneziani nella guerra di Candia (abbiamo, ancora una volta, il paragone Roma-Venezia)[35].

La preoccupazione veneziana a causa dell'impero ottomano raggiunse una prima crisi nel 1645, con lo scoppio della guerra che finì per assorbire manodopera e risorse veneziane per quasi un quarto di secolo (1645-1669). Il suo inizio provocò uno scoppio di patriottismo da parte della nobiltà veneziana, chiamata a sostenere finanziariamente la guerra nonché a parteciparvi in prima persona[36]; poiché questa stessa nobiltà costituiva la maggior parte dei mecenati e degli appassionati, l'opera fu inevitabilmente condizionata dalla crisi. Con il divieto di tutti gli spettacoli pubblici, durante la stagione 1646 i teatri d'opera rimasero chiusi e solo diversi anni dopo, una volta superata la crisi più imminente, la vita operistica veneziana ritornò al suo pieno vigore – con l'eccezione del Teatro Novissimo, il quale, come abbiamo visto, non riaprì mai più[37].

Altri periodi critici durante la guerra di Candia avvennero nel 1651, con la vittoria veneziana a Paros, e nel 1656, con la vittoria nella battaglia dei Dardanelli. Nonostante il bilancio bellico di Venezia fosse positivo – almeno a breve termine – questi impegni militari si rivelarono assai dispendiosi, pesando molto su risorse e stato d'animo. Anche l'opera ne fu colpita: durante la stagione 1651 diversi teatri chiusero, mentre alcuni rimasero inattivi anche negli anni successivi[38]. I librettisti erano rimasti coinvolti negli eventi del 1651: un volume che celebra la vittoria di Paros, pubblicato quell'anno, contiene, tra gli altri, poesie di Busenello, Aureli, Minato e Giacomo dall'Angelo[39].

[35] Cfr. Bianconi, *Il Seicento*, p. 190. Il paragone è reso esplicito da Marco Rossetti nel canto XXXIV del suo lungo poema del 1684-1693 in commemorazione della Guerra di Candia, *La sacra lega divisa in quaranta libri overo canti consacrata al Ser. Prencipe et Ecc. Senato della gloriosissima repubblica*, Padova, Seminario, 1696. Egli elogia l'eroe veneziano Francesco Morosini: «In paragone dell'opere sue sono un nulla quelle degli Scipioni e di Pompeo. (...) Questi pugnarono contro un solo re, e tu con poche forze e molto ingegno di man togliesti a tutta l'Asia un regno» (cit. in Antonio Medin, *La storia della repubblica di Venezia nella poesia*, Milano, Hoepli, 1904, p. 366).

[36] Sul rinnovato sentimento patriottico stimolato dalla Guerra di Candia, in particolare sulla sua manifestazione letteraria, vedi Medin, *La storia della repubblica di Venezia*, pp. 315-379. Gli eventi di questa lunga e costosa guerra sono riportati in Samuele Romanin, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, Pietro Naratovich, 1853-1861, vol. VII, pp. 343-526; cfr. anche Roberto Cessi, *Storia della repubblica di Venezia*, Milano/Messina, Principato, 1968, vol. II, pp. 193-204.

[37] Il SS. Giovanni e Paolo potrebbe essere stato attivo durante la primavera del 1647 per una produzione di *Deidamia* (vedi cap. III, n. 100). Il S. Cassiano e il S. Moisè sembrano essere stati attivi durante la stagione 1647-1648; nel 1649-1650 si unirono a loro il SS. Giovanni e Paolo e il SS. Apostoli. Le opere elencate da Ivanovich per quel periodo, tutte basate su libretti di Busenello – ovvero *La prosperità infelice di Giulio Cesare* e *L'incoronazione di Poppea* nel 1646 e *Gli amori d'Apollo e di Dafne* nel 1647 – con ogni probabilità non furono rappresentate. Nel tentativo di coprire tutte le stagioni, Ivanovich potrebbe aver desunto queste rappresentazioni da una lettura errata delle date contenute nella pubblicazione dei libretti di Busenello, *Le hore ociose* (1656).

Durante questo periodo i riferimenti a Venezia contenuti nei libretti erano solitamente più espliciti ed estrinseci alla trama: appaiono nelle prefazioni oppure nei prologhi (o negli epiloghi), cornici marginali rispetto al dramma, che in genere venivano riservati per i riferimenti d'occasione ai mecenati o per altri tipi di comunicazioni del poeta al pubblico. A causa della loro natura occasionale, di rado questi prologhi venivano rappresentati fuori Venezia[40]; ma per quanto riguarda Venezia, quasi ogni prologo degli ultimi anni '40 e dei primi anni '50 del Seicento fa riferimento alla guerra, ai turchi e a Venezia quale roccaforte della pace, quale stato che più di ogni altro al mondo ama la pace. Nel prologo dell'*Ersilla* (1648) di Giovanni Faustini, ad esempio, Venere (Ciprigna), dea di Cipro[41], loda gli «Hospiti Heroi» (presumibilmente i veneziani ancorati vicino a Candia) per essersi dimostrati gli unici difensori del mondo contro il pericolo turco:

Hospiti Heroi, che sù la mia Citera / Carchi d'acciar sedete / De gl'errori d'Ersilla / Guerrieri spettatori, / V'incoroni la gloria il crin d'allori, / E con la tromba d'oro / Di voi canti la lama in suon sonoro: / D'un barbarico mondo / Voi soli raffrenate / Le furie scatenate / (...) Sbigottirò nel soglio / Di Bizantio il Tiranno, / Con glorioso orgoglio / De petti invitti, e santi, / La Città natatrici, e folgoranti. / Del Leone a ruggiti / Il domato da Zerse / Sepolcro di Leandro / Pavido al negro mare il piè,

[38] Il S. Cassiano rimase chiuso dal 1651 al 1657, il S. Moisè dal 1650 al 1653; il SS. Apostoli chiuse nel 1653.

[39] *Le glorie dell'armi venete celebrate nell'accademia de' Signori Imperfetti per la vittoria ottenuta contro l'armi ottomane*, Venezia, Pinelli, 1651. Busenello era il «protettore» dell'Accademia, Aureli il segretario e Minato uno dei «consiglieri» (cfr. Rosand, *L'Ovidio trasformato*, p. LIII, n. 77).

[40] Sarebbero stati cambiati anche in occasione delle successive rappresentazioni veneziane. Sull'impatto dei nuovi prologhi, inseriti nelle opere veneziane rappresentate a Napoli durante gli anni '60 e '70 del Seicento, cfr. Bianconi, *Scena, musica e pubblico*, pp. 21-22; cfr. anche Bianconi, *Il Seicento*, p. 191 e Bianconi, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti: Würzburg 1975*, a cura di Wolfgang Osthoff e Jutta Ruile-Dronke, Tutzing, Hans Schneider, 1979, pp. 13-116: 112-113. I nuovi prologhi servivano a trasformare la belligeranza veneziana contro i turchi nella fedeltà napoletana al sovrano.

[41] Poiché Cipro era un possedimento veneziano, la Venere nata dal mare era un simbolo mitologico particolarmente appropriato all'impero veneziano. Per Venere/Venezia cfr. David Rosand, *"Venetia Figurata"*, pp. 188-190.

converse; / Temè, tremò, ch'andasse / La magnanima fera / A' bever ne le fonti / De la Tartara Tana / La perfidia Ottomana[42].

E il prologo dell'*Argione* (1649) di Fusconi, scritto dopo il resto del libretto (datato 1645), rappresenta una battaglia allegorica fra la Guerra e la Pace, la quale si conclude con la Pace che incorona Venezia quale suo ideale luogo di rifugio:

Su'l mio carro volante / Qui fei velocemente / A gli Alcioni miei drizzar le piante. / Solo per riposarmi infino a tanto, / Che nel Regno de l'Acque habbia il natale. / Chiara Città dal sen di Glove eletta, / Per Ciel secondo, e a nobil alme eretta, / Fuori del fatal'uso / De i volumi de gli anni, / Rapide o Parche homai rotate il fuso, / Perch'altri in aspettar più non s'affanni, / E con propitia stella / Nasca a Nettuno in sen Venetia bella / Che con saver, e con valor profondo / Sarà Donna del Mar, gloria del Mondo[43].

Diversi prologhi di Giacomo Castoreo, tra quelli scritti durante gli anni '50, trovano il modo di esaltare, attraverso la bocca di diverse divinità, l'impegno di Venezia per la pace[44]. In quello dell'*Eurimone* (1643), un'allegoria della guerra fra Venere su un carro volante e Marte a terra, Venere, invitandolo a smettere di combattere, riferisce a Marte della decisione di Giove di far subire ai turchi una sconfitta per mano dei veneziani[45]. Nel prologo dell'*Arsinoe* (1655-1656) Apollo canta un inno in lode di Venezia, rifugio

[42] Faustini, *Ersilla*, prologo. L'apostrofe agli eroi veneziani è abbastanza comune; così si conclude anche il prologo della *Doriclea* di Faustini (1645), nelle parole della Gloria: «Di voi Veneti Heroi, / Le cui virtù sublimi / Volan dal freddo Borea à caldi Eoi, / Di voi nido e il tempio, in lui vivrete, / Ad onta di Saturnio, immortalati, / A secoli venturi, ò fortunati». Vale la pena rammentare che nel 1645 le tensioni politiche con i turchi erano tali che i teatri stavano per chiudere i battenti per diversi anni.

[43] Fusconi, *Argiope*, prologo. Come *Amore innamorato* nel 1642, *Argiope* è un riadattamento di Fusconi del soggetto di un altro autore (cfr. cap. VI, n. 26, e Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 417, n. 156). Il rinvio della produzione di *Argiope* – dal 1645, quando fu scritta, al 1649 – potrebbe essere stato dovuto alla chiusura dei teatri per cause politiche, il che spiegherebbe anche la grande enfasi conferita nel prologo al ruolo di Venezia quale guardiana della pace.

[44] Molti dei testi che Castoreo scrisse durante gli anni '50 erano per il Teatro ai Saloni, un teatro privato fondato nel 1650 «senza alcun giro di Palchi, ma con alcuni pochi in faccia alla Scena» (Ivanovich, *Minerva al tavolino*, p. 400). In genere ai Saloni le rappresentazioni erano in prosa, solo il prologo e gli intermedi erano in musica. Diversi teatri, tra cui il Saloni, il S. Salvatore e il SS. Giovanni e Paolo sembrano essersi specializzati in prologhi che alludevano alla politica.

[45] Castoreo, *Eurimene*, prologo: «Segua ciò che destina / Il Tonante superno, / Che dell'eccelsa Monarchia d'Oriente, / Cada l'ingiusto Orgoglio / Del Hadria invitta à far scabello al soglio. /Non più guerra».

della pace[46], mentre il prologo di *Oronte* (1656) si chiude con la dea Iride che esorta gli spettatori, unici difensori contro l'aggressione dell'Oriente, ad assistere al dramma[47].

Verso la fine degli anni '50 questi riferimenti diventarono ancor più espliciti: non menzionavano solo i generici attributi di Venezia quale bastione della pace e protettrice contro i turchi, ma anche i precisi luoghi geografici legati alla battaglia per Creta e ad altri eventi specifici. Il prologo di *Tolomeo*, un testo anonimo per un dramma con intermedi musicali (1658-1659), presenta un ampio numero di divinità associate alla guerra: Vittoria, Vulcano, Venere, Pallade e Marte. Dopo una serie di richiami specifici a Mongibello e Creta, Vittoria termina il prologo con la promessa di servire le forze veneziane[48].

Il prologo di un libretto dello stesso anno (1659), *Elena*, rappresentato al S. Cassiano, si chiude con un dialogo fra Verità e Pace nel quale si allude alla straordinaria durata della guerra che sta impegnando Venezia (Byron avrebbe definito la Guerra di Candia l'Iliade di Venezia).

VERITÀ: Odan de l'Adria i gloriosi Eroi. / Tempo verrà ch'afflitto e stanco il Trace / Pentito al fin de folli orgogli suoi / Implorerà dal Gran Leon la Pace.
PACE: In onta di Discordia omai gli ulivi / Mia Pacifica mano à l'Adria aduna. / Già, già mi par, ch'il gran Leon arrivi / Co' suoi Ruggiti à spaventar la Luna [ossia la falce di luna della bandiera turca][49].

Talvolta queste allusioni sono incastonate in contesti operistici costruiti con abilità. Il prologo di *Cleopatra* (1662), un'opera di dall'Angelo rappresentata al Teatro S. Salvatore, unisce precisi riferimenti politici a considerazioni

[46] Castoreo, *Arsinoe*, prologo: «O dell'Adria ch'accoglie / Di sue glorie motrice, in sen la Pace, / Illustri Lidi, e fortunate Arene. / Dalle dorate Soglie / Dell'Oriente guerriero à voi sen viene / Il Monarca del lume, / Alle vostre vittorie, Amico Nume: / Frenate Alme sublimi / Que' bellici rigori, ond'atterite / Nella Barbara Reggia, il fiero Trace, / E pacifici udite / D'un Arsinoe vagante i strani casi: / Ne prohibite al core, / Che frà sdegni di Marte, in reggia Scena, / Possa tall'hor, udir l'ire d'Amore».

[47] *Oronte*, prologo: «Veneti Eroi, che 'l frenator d'Oriente / Entro il Bosforo suo tenete à freno: / Arridi à vostre glorie il mio sereno, / Iride vi Coroni il Crin vincente. Quando però co i Veli, onde circonda / Il Tiranno Pangèo, l'empia Cervice / Prima v'asciugherà la Dea vittrice / Quel bel sudor, che i vostri Lauri innonda. Ma i Lumi avvezzi a vagheggiar sul Mare / Fra i Cipressi di Traccia i proprii Allori, / Non sdegnino mirar fra dolci amori / Le Fortune d'Oronte ancor ch'amare».

[48] *Tolomeo*, prologo: «A la Veneta Armata, à l'onde Egee, / In Asia, in Creta, al venerabil stuolo / Ratta mi porta obbediente volo».

[49] Faustini, *Elena*, prologo. Rimasta incompiuta a causa della morte di Faustini, *Elena* fu completata da Nicolò Minato per la rappresentazione del 1659; cfr. cap. VI, n. 60.

sul lavoro[50]. Eccetto Giove, tutti i personaggi sono delle personificazioni di componenti operistiche: Poesia, Inventione, Pittura e Musica. Giove osserva come la guerra sembri essere divenuta una realtà perpetua (dopotutto, era iniziata oltre dieci anni prima):

E che? sempre di Marte / Orgoglioso / Procelloso / Il furor trionferà? / Ne di pace / Lieta face / D'Adria bella nel sen risplenderà? / Ma che pace? che pace? à l'armi, / À l'ire / Contro l'empio Ottoman Veneti Eroi / Ecco dispiego il volo, / Anch'io trà voi / Porto miei sdegni à rintuzzar l'ardire. / [*s'avanza con un volo dell'Aquila verso l'audienza*] Creta è mia, Tanto basti, A vol discendo / Sol per prestarvi i folgori Tonanti / E se già fulminai gl'empi Giganti / D'incenerir il Trace anco pretendo[51].

Poesia cerca di dissuadere Giove dai suoi disegni guerreschi:

Supremo motore / Raffrena il furore. / Del Veneto seno / Tranquillo il sereno / Non no non turbar. / Que' gl'animi alteri / Con spirti guerrieri / Per brevi momenti, / Deh no, non destar. / (...) Mira i Veneti Eroi / Raccolti in vago giro / Di Teatro novello; / Ch'attendono da noi / Con plettro sonoro, / A lor gravi pensier dolce ristoro[52].

Poesia sembra convincere Giove a desistere, almeno temporaneamente, e prova a svegliare Fortuna in aiuto a *Cleopatra*, opera ed eroina.

Un'analoga mescolanza caratterizza un altro prologo dello stesso periodo, quello di *Antigona* di Aureli (1660). Ambientato nel Regno della Musica, ha come personaggi Pace, Poesia, Musica, Furore Tacito e Allegrezza; Pace spiega il perché della sua presenza nel regno: essendosi placata la guerra, può ritornare alle altre mansioni, quindi conduce i cantanti nel Regno della Musica.

Hor, che di sangue humano ebro il furore / In grembo à dolce oblio sepolto giace / Portò sul vostro suol Dive canore. / Incatenato à piedi miei l'audace. / Sotto il Gallico Ciel dal Regno Hispano / passai fastosa, hor qui raccolte hò l'ali, / E mentre porto a vol gl'Ulivi in mano, / Preparatemi al crin fregi immortali[53].

[50] Il teatro aprì solo nel 1661; tuttavia il volume pubblicato dall'Accademia degli Imperfetti nel 1651 (cfr. n. 39 e p. 153) era certamente connesso al gruppo che sarebbe poi stato attivo al S. Salvatore: eccetto Busenello, tutti i librettisti rappresentati nel libro, incluso dall'Angelo, scrissero testi per il S. Salvatore.

[51] Dall'Angelo, *Cleopatra*, prologo.

[52] *Ibidem*. Il S. Salvatore era forse conosciuto come «Teatro Novello» in quanto era stato convertito in teatro operistico di recente. Potrebbe essere stato analogo al «Teatro Nuovo» (cfr. cap. III, n. 99). Anche il libretto dell'opera inaugurale del S. Salvatore, *Pasife* di Giuseppe Artale, contiene alcune elaborate immagini di Venezia, sia nel prologo che nell'epilogo.

[53] Aureli, *Antigona*, prologo. L'apparizione di personificazioni allegoriche delle componenti operistiche era abbastanza comune in questo periodo; le diverse affermazioni estetiche da loro fatte riguardo questioni come la loro interazione sono molto utili per l'esegesi operistica. L'asserzione in base alla quale la pace porterebbe i cantanti suggerisce che la guerra fosse in parte causa dei problemi della stagione, ai quali Aureli fa ampiamente riferimento nella sua prefazione; cfr. cap. VII.

Nella ripresa del 1670 il prologo avrà un testo diverso, che rispecchia il cambiamento della situazione politica; nel 1669 la Guerra di Candia era terminata con la firma di un trattato, di conseguenza, i versi finali del testo furono modificati nei seguenti:

Chiuse hà Giano le porte, e al fier Gradivo / Stanche posano in sen l'ire letali. / Hor ch'Adria gode il mio bramato ulivo / Preparatemi al crin fregi immortali.

Poi Musica, Poesia e Apollo cantano le lodi della Pace, la quale risponde loro:

APOLLO: Questa Cetra, che soave / Rende al canto il suon concorde, / Le tue glorie in auree corde / Spiegherà / Pindo lauri al tuo crin germoglierà.
POESIA: Lega pur la furibonda / Destra irata al Dio dell'armi / Che in tua lode eterni carmi / Formerò / Novi fregi à tuoi merti aggiungerò.
MUSICA: Quanti carmi al tuo bel nome / Tesserà la Poesia, / Io con fiati d'armonia / Canterò / Le tue glorie per l'Etra spargerò.
PACE: Dell'Italia placati / I tumulti maggiori, / E tai Gigli innestati / Col Reale Himeneo gli Hispani allori, / Sù le Venete arene / A fecondar quel verde suol ferace / Mi vedrete vibrar lampi di pace[54].

Diversi anni prima Ivanovich aveva iniziato la sua carriera librettistica con *Amor guerriero*, prodotto al SS. Giovanni e Paolo nel 1663. Il prologo, sebbene ricco di allusioni, non riguarda nello specifico la guerra ma, come molti prologhi precedenti, ripropone la tradizionale litania veneziana, come se di fronte a momenti così difficili fosse necessario ricordare la superiorità veneziana. Il prologo di Ivanovich è in un certo senso all'antica anche nella scelta, caratteristica di alcuni libretti precedenti, di ambientare la scena a Venezia o nei luoghi dove sarebbe sorta: «La scena rappresenta spiaggia di

[54] *Antigona*, prefazione. Il riferimento è alle nozze dell'Infanta Maria Teresa di Spagna e del re francese Luigi XIV, le quali, pur non avendo luogo se non nel giugno 1660, erano state programmate sin dal 1658 come parte dei negoziati fra le due nazioni, coronati nel tardo 1659 dalla Pace dei Pirenei. Venezia sperava che, una volta raggiunta la pace, la Francia (e persino la Spagna) avrebbero in qualche modo contribuito alla campagna veneziana contro i Turchi. A quanto pare, nel 1659 Mazzarino aveva promesso ulteriori truppe, e in effetti alcune, sotto il comando di Almerigo d'Este, combatterono a Candia nel 1660. Cfr. Romanin, *Storia documentata*, vol. VII, pp. 443-444 e Cessi, *Storia della repubblica di Venezia*, vol. II, p. 202. Per una cronaca più dettagliata di questi eventi cfr. Romanin, *Storia documentata*, vol. VII, pp. 343-526. Fu proprio in occasione della celebrazione di questo matrimonio, a Parigi, che venne commissionato a Cavalli l'*Ercole amante* (1662).

Mare intorno alle lagune Adriatiche con un'isoletta in mezzo, à piè della quale si vedrà una Conca guidata da due Cavalli marini»[55]. Interrogato da una scetticissima Aurora, Amore profetizza la storia della fondazione di Venezia nella laguna (un tema antico, non impiegato nell'opera fin dagli anni 1640, ma che qui riceve una nuova lettura teatrale). Ivanovich, l'immigrato entusiasta, impiega l'iconografia tradizionale:

AURORA: Mà dimmi, da che viene, / Che d'Amatunta i lidi / Hoggi cangiasti in sì deserte arene?
AMOR: In quest'Alghe palustri / Vedrai Città che con regal suo piede / Premendo il mar altero, / Sin là dove tu sorgi / Dilaterà l'impero, / E quest'Adriache piaggie / Ch'hor solitarie scorgi / Havrà pietà per Nido, Astrea per sede / Ch'adeguerà su la bilancia i Regni; / E per genio sagace / Sarà sempre temuta in guerra, e in Pace.
AURORA: Che parli Amor?
AMOR: Di meraviglie eterne / Sarà degno il portento.
AURORA: A te chi 'l disse?
AMOR: Così Protheo cantando / Sù l'arenose sponde, un dì predisse.
AURORA: Stupita io resto: & à venturi Eroi / Presagisco in tributo i Regni Eoi. / (...) Scriva il Fato / Fortunato, e lieto sì / Dell'Adria le Vittorie in questo dì[56].

Generazione dopo generazione, i veneziani sembravano non stancarsi mai di ascoltare, reiterato sul palcoscenico, il mito delle proprie origini.

Nonostante tutte le rappresentazioni allegoriche presentate nei prologhi e la selezione d'importanti soggetti storici o pseudo-storici per le trame, il legame fra opera e politica potrebbe ancora apparirci poco chiaro. Dopotutto le storie esotiche o lontane nel tempo rispondevano nella maniera più diretta alla necessità teatrale di varietà e spettacolarità; i prologhi e gli epiloghi risiedono per definizione al di fuori del dramma vero e proprio[57]. I parallelismi fra l'attualità e l'azione rappresentata sul palcoscenico, fra le imprese di eroi reali e lirici, non sono sempre così chiari o precisi[58]. In generale, l'opera veneziana trasmetteva il suo messaggio politico per evocazione, coinvolgendo il pubblico nel proprio mondo di allusioni e illusioni; il suo messaggio politico, la celebrazione collettiva di Venezia, veniva impartito in consapevole accordo con gli spettatori.

[55] Ivanovich, *Amor guerriero*, prologo.

[56] *Ibidem*.

[57] Erano considerati intercambiabili, come ci rivelano le molte occasioni in cui uno stesso prologo venne impiegato per numerose opere differenti. Un esempio particolarmente interessante è costituito dal prologo del *Ciro* (1654), riutilizzato in diverse opere, tra cui *Giasone* ed *Erismena* (Bologna 1661 e 1668, Forlì 1673; è probabile che fosse stato impiegato anche nella produzione veneziana originale, nel 1655, in quanto è descritto nello scenario). Sull'intercambiabilità dei prologhi cfr. Owen Jander, *The Prologues and Intermezzos of Alessandro Stradella*, «Analecta musicologica», VII (1969), pp. 87-111.

[58] Un'eccezione molto nota anche se non veneziana, sopravvissuta per caso, è la viennese *Lanterna di Diogene*; cfr. Bianconi e Walker, *Production*, pp. 261-262. Ma cfr. *Penelope la casta* (Venezia, 1685), fra i cui personaggi, a parte i protagonisti, appaiono diverse figure astratte come la «necessità del governo» e la «politica di Stato». Il fine morale della storia è illustrato nel prologo, a cui prendono parte «il possibile», «l'impossibile», «il Dubbio» e «la Temerità amorosa». L'esplicito messaggio morale potrebbe essere associato alla natura e agli obiettivi particolari del teatro in cui l'opera fu rappresentata, il S. Giovanni Grisostomo; cfr. Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, p. 44; cfr. inoltre il mio cap. XIII.

In diverse pubblicazioni dagli anni '60 in poi, tuttavia, il messaggio era asserito in maniera più esplicita. Forse l'affermazione più inequivocabile del significato politico di un'opera è quella che compare nella prefazione di un libretto di Francesco Sbarra, *L'amor della patria superiore ad ogn'altro* (1668), un titolo apertamente didascalico, molto insolito per un'opera veneziana, che ricorda gli oratori viennesi dell'epoca[59]. La prefazione in lode all'autore del libretto, firmata dallo stampatore veneziano Nicolò Pezzana, descrive in termini palesemente patriottici l'attività librettistica di Sbarra e la trama del dramma. L'obiettivo dell'opera è insegnare al pubblico (ai lettori?) a servire il proprio paese in modo appropriato:

Per ben conoscere il soprafino talento, e fertilissimo ingegno del Sig. Francesco Sbarra, basta dar un'Occhiata all'Opere sue; frà le quali soggetto, che mira co 'l più vivo dell'Anima, il maggior bene della Serenissima Republica; come suddito fedelissimo, hà scielto quella Intitolata L'AMOR DELLA PATRIA. (...) Perche pare, che s'aggiusti alla misura del Grado, nel quale si trovano i publici interessi; già tanto proditoriamente versati dall'Immanità Ottomana; Hà stimato proprio, ch'io (come già feci dell'Erudita Tirannide dell'Interesse dello stesso Autore) per mezo delle mie Stampe, debba Publicar anco la presente, accresciuta dal medesimo Signor Sbarra; acciòche quanto 'l ferventissimo zelo è svisceratamente applicato al Publico sollievo, altretanto possano Tutti egualmente comprendere, con i dovuti riflessi, quali siano le proprie incombenze; e l'obligo de ciascuno di concorrer efficacemente con l'Affetto, e con gl'effetti al respiro, e Prosperità dell'Amata Patria.

Raccogliendo quel Generoso eccitamento, che da quest'Opera viene proposto, del più memorabile Essempio d'un intiera Republica, con Attioni così gloriose, che sono ben degne d'esser scolpite à Caratteri d'oro Adamantini, negl'animi

[59] L'opera fu rappresentata per la prima volta a Monaco nel 1665, con musica di J. K. Kerll (vedi Renate Brockpähler, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten, Lechte, 1964, p. 277). Non menzionata né da Ivanovich né da Bonlini, probabilmente non fu mai prodotta a Venezia, in quanto non riporta il teatro o il compositore (per quest'epoca erano omissioni significative). Abbiamo incontrato Sbarra per la prima volta in quanto autore di una poesia in onore di Benedetto Ferrari nella *Maga fulminata* del 1638.

veramente Amanti della riverita, Adorabile Patria, per conservar il pretiosissimo Tesoro dell'Inestimabile Gemma della sicura libertà; Unico Oggetto, che move all'espressione di questi devotissimi ossequij; con infiammato desiderio, che nei Cuori de tutti venga Universalmente impresso, sostenuto, e coll'opre comprobato, ch'attualmente sia L'AMOR DELLA PATRIA SUPERIORE AD OGN'ALTRO. (Appendice I.30)

Questo saluto esortativo alla Serenissima rende ancora più esplicito ciò che in precedenza era stato implicito: malgrado tutti i suoi diletti, l'opera aveva ancora il compito di educare il pubblico, il quale, in quanto veneziano, era in grado di comprendere i propri privilegi ma anche i doveri nei confronti dell'amata e prospera Repubblica.

Le allusioni e i riferimenti a Venezia, incluse tali aperte esortazioni patriottiche, s'incontravano spesso nei prologhi degli anni '60; nel decennio successivo, invece, non sarebbe più stato così. Per il 1670 il prologo era stato praticamente abbandonato, e con esso i riferimenti all'attualità veneziana una volta contenuti in esso[60]. Una conferma di questa tendenza viene fornita da Camillo Contarini nella prefazione ad *Arbace* (1667), dove critica l'eliminazione del prologo da parte di altri librettisti: «Non sanno terminare i loro discioglimenti, che con le nozze de' personaggi da loro rappresentati, e partoriscono mostruosi Aborti senza capo (ch'è il Prologo, membro principale de' Drami) à guisa di quei Mostri Indiani, abbreviature di natura»[61]. L'abbandono del prologo segnò il superamento da parte dell'opera del precedente provincialismo veneziano; era un segnale incontrovertibile dell'europeizzazione del genere, la quale, come vedremo, si manifestò anche in altri modi.

Nella sua cronistoria Ivanovich dette molto peso alla funzione politica dell'opera; secondo lui, tanto i baccanali dell'antica Roma quanto i «trattenimenti carnovaleschi di Venezia» (ovvero l'opera)

sono oggetti di sopraffina Politica, da' quali dipende la felicità del governo, l'abbondanza, ed i giuochi, mediante i quali usati à misura del l'onesto, s'acquista il Prencipe l'amore de' Popoli, che mai meglio si scordano del giogo, che satollati ò trattenuti ne' piaceri. La Plebe quando non hà che da rodere, rode la Fama del Prencipe, e quando non hà trattenimenti, può coll'ozio facilmente degenerare ne' disegni di pessime consequenze (Appendice II.6e).

[60] Occasionalmente, come nell'*Artaxerse* di Aureli (1669), il materiale del prologo veniva inserito come prima scena dell'opera.

[61] Contarini, *Arbace*, prefazione.

Come i giochi circensi nell'antica Roma e gli intrattenimenti delle corti moderne, l'opera a Venezia era una distrazione per le masse, una valvola di sicurezza[62]. Da questo punto di vista costituiva un'estensione della tradizionale organizzazione sociale veneziana: come le «scuole» e le corporazioni, attraverso le quali ampi segmenti della plebe di Venezia partecipavano alla vita sociale, politica ed economica della città, lo spettacolo pubblico dell'opera creava un certo legame tra diversi strati sociali. Nell'esperienza del teatro i cittadini della Repubblica sancivano la propria fedeltà all'idea di Venezia.

Sul piano quotidiano delle vicissitudini politiche l'opera poteva offrire sollievo nei momenti di crisi[63]; a parte la chiusura ufficiale dei teatri nel 1646, dovuta allo scoppio della Guerra di Candia, a Venezia l'opera mantenne in linea di massima un ritmo stagionale[64]. Durante quel lungo conflitto e le altre successive operazioni belliche contro gli Ottomani, costosissime, l'opera continuò a costituire un momento di evasione dal pensiero della guerra. Solo per il fatto di esistere, rappresentava il meglio di Venezia: di fronte al pericolo esterno, manteneva la visione pacifica della Serenissima; dinnanzi al declino del dominio internazionale della Repubblica, l'opera riaffermava la vitalità di Venezia, un contrasto ironico che era già stato notato da Francesco Pannocchieschi (nipote e coadiutore del nunzio apostolico) in una «relazione sulle cose della Repubblica» (1647-52):

Quello che più mi faceva restare attonito era il vedere come si vivesse in quel tempo in Venetia; come piena sempre di richezze e di lussi se ne stesse quella Città involta

[62] Per una discussione esaustiva della questione per quanto riguarda Roma antica cfr. Paul Veyne, *Le Pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Parigi, Editions de Seuil, 1976; tradotto in italiano come: *Il pane e il circo: sociologia storica e pluralismo politico*, Bologna, il Mulino, 1984.

[63] Un libretto anonimo pubblicato a Venezia nel 1664, *Achille in Sciro* (sul medesimo soggetto della *Finta pazza*), conferma l'idea dell'opera quale arte di pace. La dedica a Filippo Giuliano Mazarini Mancini, duca di Nevers, firmata dallo stampatore Stefano Curti, recita: «Or mentre che V. E. fà qualche pausa per la Pace, che regna in Francia dagl'Impieghi di Guerra, non dovrà disdegnare, che io venga ad offerirle un pacifico trattenimento di canto, e di poesia, quando anche il grande Achille soleva mitigare col canto, e col suono gli ardori del suo spirito Guerriero nella ritiratezza di Sciro». Il libretto originale di quest'opera fu rappresentato per la prima volta a Ferrara, nel 1663. Giovanni Legrenzi ne è il compositore; Bonlini attribuisce il libretto al Marchese Ippolito Bentivoglio.

[64] Con la possibile eccezione del 1651 e di alcuni anni durante il decennio 1680-1690. Nel 1684 il Consiglio dei Dieci proibì ogni tipo di rappresentazione durante l'Avvento, sino al termine della nuova guerra contro i turchi. Nel 1699 stabilì la chiusura dei teatri durante la novena di Natale, da osservarsi anche negli anni successivi; cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 31.

per lo più in continue feste sì pubbliche come private, che non solamente pareva disconvenissero ad un paese che haveva all'hora la guerra, ma che ad ogn'altro più quieto etiandio e più pacifico sembrato superflue[65].

Tutte le manifestazioni di venezianità – le evocazioni della Serenissima, l'effettiva presenza di immagini di Venezia sul palcoscenico, la personificazione delle sue virtù, i riferimenti alla sua storia e grandezza nei prologhi e negli epiloghi, persino le fuggenti allusioni, nel dialogo, a questioni d'attualità politica – di fatto facevano dell'opera un'arte molto veneziana. Come le arti pubbliche dei secoli precedenti – pittura, scultura, architettura, musica e teatro – anche l'opera cantava la litania del mito di Venezia e, al pari di loro, contribuiva a sua volta a questo mito. Per quanto rudimentale e ricco d'iperboli possa essere il resoconto di Ivanovich, è chiaro che l'opera a Venezia era essenzialmente al servizio dello stato; infatti, il consolidamento e lo sviluppo dell'opera nella laguna costituì un nuovo capitolo del mito di Venezia, un'ulteriore manifestazione della libertà e della superiorità veneziana – oltre che della sua ospitalità

[65] Citato in Mangini, *I teatri di Venezia*, pp. 29-30.

VI

LA NAUSEA DI CHI ASCOLTA: LE CONSEGUENZE DEL SUCCESSO

Quando il Teatro Novissimo chiuse i battenti nel 1645, l'opera si era già affermata a Venezia come un'impresa ben avviata; anche se il Novissimo non riaprì mai più, già nel 1648 la competizione che esso aveva stimolato si riaccese a piena forza fra gli altri teatri: il S. Cassiano, il S. Moisè, il SS. Giovanni e Paolo e un nuovo teatro, il SS. Apostoli[1].

Già nel 1650 si era consolidato il tipo di stagione che avrebbe contraddistinto il resto del secolo: una media di quattro opere nuove all'anno, rappresentate nei teatri di volta in volta attivi. Nel giro di cinque anni il numero dei teatri lirici era passato da uno a quattro; durante i due decenni successivi sarebbero stati aperti altri tre teatri: al SS. Apostoli, nel 1648, seguirono il S. Apollinare nel 1651 e il S. Salvatore nel 1661. E altri due si aggiunsero negli anni '70, ovvero il S. Angelo nel 1676 e il S. Giovanni Grisostomo nel 1678, per un totale di nove teatri[2]. Questi dati danno però un quadro falsato, in quanto i nove teatri non furono mai attivi simultaneamente: di rado vi erano più di quattro teatri aperti in una singola stagione; di solito ve ne erano due. Il mercato dell'opera a Venezia, creato dal niente nel 1637 e cresciuto costantemente nel corso dei primi dieci anni, rimase abbastanza costante nei cinquanta anni successivi[3].

[1] Nel 1647 sembra che sia stata rappresentata a Venezia una sola opera (la ripresa di *Deidamia* al SS. Giovanni e Paolo), ma in ognuna delle tre stagioni successive ve ne furono quattro, una per teatro (i numeri sono forniti da Ivanovich, *Minerva al tavolino*, Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica* e Sartori, *Primo tentativo*). Il SS. Apostoli, sesto teatro veneziano secondo Ivanovich, era in realtà costituito da due diversi teatri situati in abitazioni private («ne' Casamenti privati»); esso produsse opere dal 1649 al 1652, dopodiché chiuse i battenti: «ma come, che questi erano in apparenza: così sparvero senza speranza di riaprirsi» (*Minerva al tavolino*, pp. 399-400).

[2] Questo numero non include il Teatro ai Saloni, attivo negli anni '50, il S. Samuele, che aprì nel 1656, e un teatro a Cannaregio aperto nel 1680, nessuno dei quali funzionò mai come un vero e proprio teatro d'opera; cfr. Ivanovich, *Minerva al tavolino*, pp. 398-401.

[3] Alcune stagioni furono particolarmente ricche, come quella del 1676-1677, quando, secondo un articolo apparso sul *Mercure galant* nell'agosto 1677, furono rappresentate nove

In pochi anni, l'opera era divenuta un genere la cui legittimazione derivava dalla sua stessa storia cumulativa, dal rapido, regolare e sistematico accrescimento del suo passato. Ma se da una parte tutto questo determinava un nuovo senso di sicurezza, dall'altra proprio questa storia poneva un nuovo insieme di problematiche. L'opera doveva continuare a piacere, a tal fine aveva ripetutamente bisogno di superare se stessa tramite una costante offerta di nuovi lavori; il pubblico del carnevale, sempre in cerca di curiosità, non poteva essere soddisfatto in altro modo. Nel 1650 Pietro Paolo Bissari riassunse questo problema in modo molto efficace:

> L'haver goduto la Città di Venetia in pochi anni circa cinquanta Opere Regie, delle quali fatica ne han veduto qualcheduna poche Città, ò nelle Nozze, ò in altra solennità de' lor Prencipi; hà insterilito chi compone, e nauseato chi ascolta; riuscendo difficile il trovar cose non vedute, o il farle così ben comparire, che con pompa, & apparenza maggiore non siano per avanti comparse. (Appendice I.26)

1. *Fabbricare storie.*

Bissari non fu né il primo né l'ultimo a individuare il problema[4]: sin dalle sue origini, l'opera a Venezia fu contraddistinta da una profonda autoconsapevolezza e dallo sforzio di crearsi un albero genealogico. Questo risulta evidente nella tendenza all'ossessiva catalogazione, la quale aveva caratterizzato – persino giustificato – i primi libretti veneziani. Così la prefazione dello stampatore alla *Maga fulminata* di Ferrari, la seconda opera veneziana, faceva riferimento al suo unico predecessore, la già leggendaria *Andromeda*, presumibilmente per condividerne il successo (Appendice I.3b). Entrambe erano poi nominate nella prefazione alla terza opera veneziana, la *Delia* di Strozzi, la quale – in omaggio a Ferrari, come abbiamo visto – addirittura prese in prestito dalla *Maga fulminata* un personaggio, la strega Scarabea. Strozzi continuò questa tradizione bibliografica nel successivo libretto, *La finta pazza*, quale sua ottava «fatica rappresentativa», per poi menzionarla

opere in cinque teatri (Ivanovich però ne elenca solo sette), e quella del 1680, quando furono prodotte ben dieci opere differenti in sette teatri (stando a Ivanovich). La parte rilevante dell'articolo apparso sulla rivista francese è riportato in Selfridge-Field, *Pallade veneta*, pp. 338-340.

[4] Già nel 1642, nella prefazione ad *Amore innamorato*, Fusconi si era lamentato degli spettatori «che non s'appagano, che di miracoli, e che sprezzarebbero l'armonie del Cielo, se l'ascoltassero più d'una volta» (Appendice I.27c) Ferrari denunciò la stessa cosa nel *Principe giardiniere* (1643) (Appendice I.4); cfr. anche la sua prefazione al *Pastor regio* (Bologna, 1641) (Appendice I.5) Aureli si lamentò allo stesso modo in quasi ogni prefazione ai suoi libretti, in particolare nelle *Fatiche d'Ercole per Deianira* (1662) (Appendice I.46b). Tale lagnanza divenne sempre più giustificata – e convenzionale.

ancora nella prefazione della *Finta savia* (1643) assieme al suo lavoro successivo, *Romolo e Remo* (1645)[5]. La storia dell'opera veniva immortalata non solo nelle prefazioni, ma anche negli stessi libretti; come ci ricorda Armonia, un personaggio nel prologo dell'*Ormindo* di Faustini (1644): «È gia varcato un lustro / Che su palchi dorati / In te risplendo, e le mie glorie illustro»[6].

Venendoglielo ricordato di continuo, il pubblico non poteva non notare che l'opera stava progredendo, che stava per essere travolta dalla sua stessa storia. Gli spettatori iniziavano a stancarsi, ad annoiarsi: volevano la novità, e la volevano spesso. Questa richiesta poneva sotto dura pressione i creatori dell'opera, i quali svilupparono varie strategie per soddisfarla. I librettisti, alla ricerca di nuove storie, si avvicinarono a fonti e modelli letterari nuovi, che andassero oltre la mitologia, la storia greco-romana, il romanzo cavalleresco e la pastorale: si indirizzarono verso la storia del Vicino Oriente, più esotica, e al genere più familiare della novella[7]. Inoltre, cominciarono a usare le fonti con una libertà sempre maggiore, aggiungendo un ampio grado d'«invenzione». Nel 1643 Busenello aveva raccontato brevemente la versione tacitiana della storia di Poppea per poi allontanarsene, concludendo con laconica franchezza: «Mà qui si rappresenta il fatto diverso». Dodici anni dopo, nella prefazione di *Statira*, non si prenderà nemmeno il disturbo di riassumere la versione storica del soggetto, dichiarando di aver desunto dalla storia classica solo il nome dei personaggi – ma non le loro interrelazioni[8]. Nella prefazione al suo *Pericle effeminato* (1653) il librettista Castoreo, più giovane di Busenello, difende l'«invenzione» in termini ancora più espliciti:

> Se vi ritroverai qualche cosa che tiene del Historico, sappi che il resto è mera Inventione, onde perderai la fatica, se anderai a ventilar Plutarco, e Tucidide per conoscer se mi son allontanato dal vero; Perche non intendo di riferirti un historia,

[5] Tali autocitazioni divennero una prassi standard: non solo quasi tutti i libretti di Faustini, Aureli e Minato sono progressivamente numerati, ma molti contengono bibliografie aggiornate delle opere dei loro autori.

[6] *Ormindo,* prologo; cfr. cap. V, n. 22.

[7] Sulle *Cento novelle amorose* degli Incogniti come possibile fonte per libretti cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 422, n. 179; cfr. anche Maria Gabriella Stassi, *Le novelle di Maiolino Bisaccioni tra 'favola' e 'istoria'*, in *L'arte dell'interpretare: Studi critici offerti a Giovanni Getto,* Cuneo, L'arciere, 1984, pp. 291-316. Per un'interessante discussione in merito ai nuovi tipi di trama, più liberi e irregolari, che caratterizzarono l'opera veneziana di quegli anni cfr. Carl Dahlhaus, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in StOpIt, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 79-162: 148-149.

[8] Vedi la sua lettera su *Starira*, citata e discussa in Livingston, *Busenello*, pp. 369-379 (specialmente p. 372), sulla derivazione dei nomi dei personaggi.

ma di rappresentarti una favola, che non ha d'historico, che il nome. È ben vero che l'Attione principale di essa, è tratta da Plutarco, che scrive gli Amori di Pericle ed'Aspasia per le quali s'acquistò il nome effeminato: ma però nel inserirli nel Drama, hò seguito il proprio Capriccio. (Appendice I.40a)

Oltre ad esplorare nuove fonti, i librettisti si concentrarono anche sulla propria arte, sfruttando le convenzioni ormai consolidate con una determinazione sempre maggiore. Assieme ai compositori e agli scenografi, cercavano il proprio materiale di base nei collaudati successi del passato; sempre più spesso i libretti usati in precedenza, a Venezia o altrove, venivano riadattati per nuove produzioni veneziane. Di solito dovevano venire adattati al nuovo contesto – o modernizzati per soddisfare il gusto dell'epoca, o aggiustati «all'uso di Venetia»[9]. Durante i primi anni '50 del Seicento vi furono diversi riadattamenti di questo tipo; *Veremonda*, di Luigi Zorzisto (Giulio Strozzi), rappresentata con musica di Cavalli al Teatro SS. Giovanni e Paolo, nel 1653, fu riadattata due volte: non solo fu importata da Napoli, dove era stata rappresentata l'anno precedente con musica di Cavalli, ma a sua volta rielaborava un precedente libretto di Cicognini, il *Celio*, apparso a Firenze nel 1646[10]. Un altro libretto napoletano, il *Ciro* (1653) di Giulio Cesare Sorrentino, fu riadattato per Venezia da un poeta anonimo («con prologo, aggiunte, imitationi, & aggiustamenti all'uso di questa città») e rappresentato al SS. Giovanni e Paolo nel 1654; in questo caso, Cavalli ritoccò la partitura originale di Francesco Provenzale[11]. Negli anni '60

[9] Cfr. *Ercole in Tebe. Drama per musica del Dottor G. A. Moniglia Fiorentino. Riformato all'uso di Venetia da Aurelio Aureli,* Venezia, Curti & Nicolini, 1671. Il significato della locuzione «uso di Venetia» non è chiaro; alcuni autori ritengono che indichi i tagli, o comunque l'aderenza alla «brevità veneta». Potremmo dire che *La Finta pazza* fu «devenezianizzata» per poter essere esportata altrove.

[10] Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, leggono Luigi Zorzisto quale pseudonimo anagrammatico di Giulio Strozzi, nonché dimostrano la relazione fra i libretti di *Veremonda* e di *Celio* (pp. 445-454); documentano inoltre il legame esistente nei primi anni '50 del Seicento fra la vita operistica napoletana e quella veneziana, dovuto soprattutto all'attività di un gruppo di musicisti itineranti. Per i testi dei documenti rilevanti cfr. Ulisse Prota-Giurleo, *Francesco Cirillo e l'introduzione del melodramma a Napoli*, Grumo Nevano, Comune di Grumo Nevano, 1952; cfr. anche Bianconi, *Funktionen des Operntheaters in Neapel*, pp. 13-116.

[11] Cfr. Michael F. Robinson, *Provenzale*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XV, pp. 316-317. Nel 1665 *Ciro* fu riadattato per un'altra rappresentazione veneziana, per la quale alcune nuove parti musicali vennero aggiunte da Andrea Mattioli; entrambe le rappresentazioni veneziane erano quindi pasticci. Durante gli anni '60 vi furono molti riadattamenti e riprese di opere già rappresentate, gran parte delle quali erano nate proprio a Venezia: *Orontea* e *Giasone* nel 1666, entrambe composte nel 1649; nel 1667 *Dori*, da Innsbruck (1657), e *Alessandro amante*, un rifacimento degli *Amori di Alessandro magno e di Rossane* (1659); nel 1668 *Eliogabalo* (un rifacimento di un libretto anonimo precedente) e *Seleuco* (1666); nel 1669 *Argia* (Innsbruck, 1655) e *Antigona delusa da Alceste* (1660).

la prassi di riadattamento divenne così comune da essere impiegata, se necessario, per mascherare la paternità originale di un'opera: per qualche ragione Minato spacciò il proprio *Seleuco*, del 1666, quale riadattamento di un'opera napoletana anonima, pur riconoscendone la paternità in una ripresa successiva[12].

Mentre alcuni tipi di riadattamenti erano semplici e onesti, in quanto attribuivano il merito all'autore originale, altri non venivano confessati, cosicché le opere riadattate venivano spacciate per lavori originali. Aureli, per esempio, basò un intero libretto, l'*Erismena* (1655), sull'*Ormindo* di Faustini (1644), appropriandosi addirittura del testo di uno dei passaggi cruciali, la scena della prigione[13]. Di fatto, questo tipo di riadattamento non dichiarato doveva essere abbastanza comune, poiché i librettisti si preoccuparono spesso di negarlo – o d'impiegarlo come sotterfugio. Una scena dell'*Eritrea* di Faustini (1652) fu tagliata con il pretesto che era stata usata altrove: «La Scena degli Elefanti, ch'in molte parti dell'opera osserverà V.S. Illustriss. chiamata; e che fu inventione del Poeta, si lascia da parte, non convenendo al decoro di Regina vestir un'habito, che destinato per lei habbia prima servito ad'altri» (Appendice I.35b)[14]. E solo qualche anno dopo Castoreo dovette difendersi dall'accusa di plagio per la *Guerriera spartana* (1654): «Vi fu (...) chi accusava [la guerriera] di furto per haverli osservato al lembo d'una Veste certo ornamento, che par tessuto ad'un'istesso telaro con quello d'un'altro: Mà di questo non se ne parli; perche potrò io bene difenderla quando occorresse» (Appendice I.41)[15].

[12] Poiché in quella stessa stagione un'altra sua opera fu rappresentata presso il medesimo teatro, il S. Salvatore, la trovata di Minato di fingere le origini napoletane di *Seleuco* potrebbe essere stato un modo per aggiungere un tocco di esotismo alla stagione, soprattutto perché era la prima, dal 1661, in cui si era riusciti a produrre due opere.

[13] Cfr. Ellen Rosand, *"Ormindo travestito" in "Erismena"*, JAMS, XXVIII (1975), pp. 268-291; cfr. anche Beth Glixon, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language*, tesi di dottorato, Rutgers University, 1985, pp. 180-181, dove dimostra che anche *Le Fortune di Rodope e Damira* era basata su *Ormindo*.

[14] Questo è un caso particolare; con ogni probabilità la scena fu omessa per questioni economiche o di spazio, presso il piccolo Teatro S. Apollinare (cfr. p. 181). È interessante notare come nel libretto per la ripresa dell'opera, nel 1661, i riferimenti agli elefanti furono ripristinati (aggiunti?) nell'atto primo, scene 4 e 6.

[15] Castoreo stava forse pensando a *Veremonda*, prodotta al SS. Giovanni e Paolo l'anno prima, la cui eroina era altrettanto una guerriera.

Oltre a riadattare in maniera integrale dei testi precedenti, i librettisti si appropriavano anche di materiale più circoscritto: tipi di scena, procedure drammatiche e così via. Gran parte di questi procedimenti apparteneva all'arsenale a cui poteva attingere qualsiasi potenziale librettista, un corpo di convenzioni in parte preso in prestito dal dramma parlato, in parte consolidatosi attraverso l'uso ripetuto nelle stesse opere in musica. Nella maggior parte dei casi, il reimpiego di questo materiale era generalizzato e naturale, in altri però era più specifico, cosicché può essere qualificato come un vero e proprio prestito. A volte questo tipo di prestito era esplicito: abbiamo visto come Faustini avesse ammesso di aver tratto la scena di pazzia per il suo *Egisto* (1643) da un'altra fonte, che però non cita (Appendice I.31a). Con ogni evidenza i librettisti dovevano assicurarsi che i loro prestiti fossero abbastanza generici da non sollevare sospetti; ma visto che essi costituivano gli arnesi stessi del loro mestiere, difficilmente potevano farne a meno. Dovevano trovare un equilibrio fra convenzione e originalità: le convenzioni permettevano ai librettisti di creare con rapidità i loro testi, rendendoli accessibili al pubblico; l'originalità aggiungeva quella sfumatura di diversità che poteva suscitare un particolare interesse da parte del pubblico.

Come i librettisti si basavano sempre di più sull'adattamento di testi precedenti, così pure il ruolo del compositore si limitava spesso al riadattamento di partiture altrui per delle nuove condizioni di produzione (come nel caso del summenzionato *Ciro*). Anche loro cominciarono a fare un uso sempre più ampio di musica preesistente – singole arie o persino intere scene, come nel caso di *Erismena*. I compositori facevano fronte anche in altri modi alle pressioni della maggiore domanda: la loro reazione, che sarà discussa nel dettaglio nei prossimi capitoli, si manifestò anche in una diminizione del loro impatto sulla struttura dei libretti; a sua volta, questo veniva bilanciato da un maggiore affidamento a formule convenzionali nella messa in musica sia di singole strutture poetiche che di situazioni drammatiche.

L'equilibrio fra convenzione e originalità presentava un particolare problema per lo scenografo. La situazione fu complicata dalla straordinaria levatura di uno scenografo in particolare, Giacomo Torelli; anche se nel 1645 lasciò per sempre Venezia, la sua influenza si fece sentire per molti anni, avendo lasciato un'impronta indelebile sul concetto stesso di opera veneziana. Il successo di Torelli era difficile da eguagliare, figuriamoci da superare. Bissari attesta l'importanza di Torelli nella prefazione a *Torilda* (1648) descrivendo l'effetto dell'opera proprio alla luce del suo successo: «Tra le più osservate curiosità de' moderni Drammi, habbiamo la varietà delle Scene, che tratte in giro, ò condotte per canaletti di legno con Machina ch'ad un subito le ricambia, vanno per ogni parte aprendo nuovi prospetti»[16]. Varietà e velocità d'esecuzione erano le principali meraviglie della tecnica di Torelli; ma era celebrato ampliamente anche per la verosimiglianza e l'assoluta stravaganza delle sue creazioni.

Almeno un'opera fu creata proprio per rispondere alla sfida lanciata da Torelli. In *Bradamante* (Bissari/?Cavalli, 1650) un «personaggio accidentale» viene introdotto con l'obiettivo dichiarato di valorizzare lo spettacolo: Bellerofonte, a cavallo di Pegaso, cerca di ostacolare il viaggio sulla luna di Astolfo, sull'ippogrifo; egli però fallisce, cadendo a terra ignobilmente sconfitto – ma in un tripudio di scenotecnica. La «caduta di Bellerofonte», creata dallo scenografo Giovanni Burnacini, fa esplicito riferimento (scenico) all'analoga impresa di Torelli, famosa e molto pubblicizzata, attuata alcuni anni prima in *Bellerofonte*[17].

Le considerazioni economiche devono aver influenzato la scenografia più di ogni altro aspetto dell'opera. Il livello di supporto finanziario di cui Torelli aveva brevemente goduto al Teatro Novissimo non poteva essere facilmente eguagliato in altri teatri: persino la regina di Francia si era tirata indietro di fronte alla spesa necessaria per la produzione parigina della *Finta pazza*[18]. Lo spettacolo scenico necessitava di risorse tanto umane quanto finanziarie, visto che le produzioni di due teatri tra i più piccoli a Venezia, il S. Moisè e il S. Apollinare, venivano regolarmente criticate (dai loro stessi creatori) per l'inadeguatezza dell'aspetto spettacolare[19].

Essendo così difficile superare l'opera di Torelli, gli scenografi, in maniera ancora più manifesta rispetto ai colleghi librettisti e compositori, tendevano a far uso di formule convenzionali; prendevano in prestito e riadattavano materiali precedenti. La maggior parte delle opere successive al 1650, infatti, richiedeva un assieme standard di scenografie o dei tipi di

[16] Cfr. Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, pp. 41-42, n. 5.

[17] Bianconi suggerisce che il personaggio di Bellerofonte possa essere stato interpretato dallo stesso Bissari (*Scena, musica e pubblico*, p. 19), una proposta basata su un sonetto indirizzato al «Sig. (...) Bissari per la caduta di Bellerofonte nell'opera della sua Bradamante», contenuto nella copia del libretto in I-Rsc, Carvalhaes 2362.

[18] Cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 416, n. 152.

[19] Molte prefazioni di opere prodotte al S. Moisè alludono alla povertà delle risorse sceniche; Pirrotta (*Scelte*, p. 230) menziona alcuni dei problemi di questo teatro. Le prefazioni del S. Apollinare si lamentano spesso per lo stesso problema – ad esempio, quella di *Eupatra* (1655) (Appendice I.36c). Sui limiti del S. Apollinare cfr. Jane Glover, *The Teatro Sant'Apollinare and the Development of Seventeenth-Century Venetian Opera*, tesi di dottorato, Oxford University, 1975, cap. II.

scena che potevano essere reimpiegati e facilmente adattati alle produzioni successive: una città, un palazzo reale, un giardino, una camera, un bosco, la bocca dell'inferno (figg. 17-23)[20].

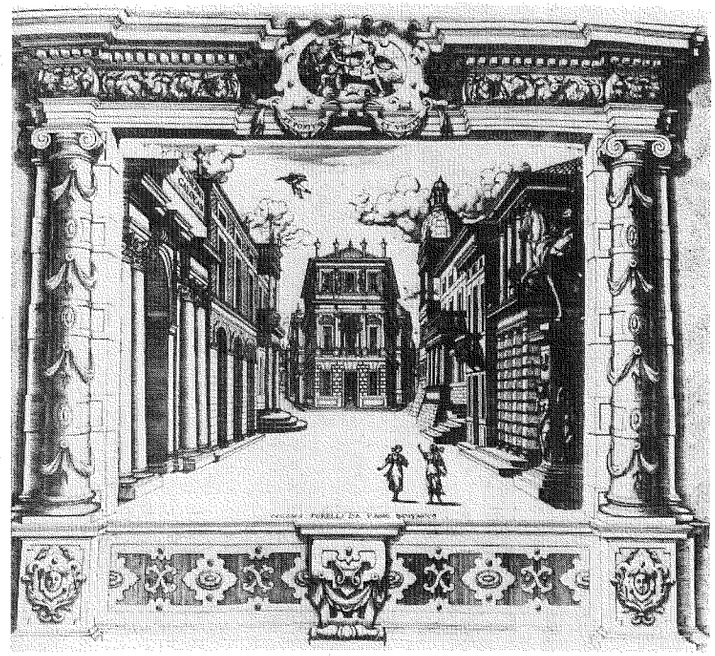
Dopo il 1650 alcuni degli effetti scenici più sorprendenti avevano luogo nei prologhi – così in quello di *Ciro* (1654), ad esempio, il quale con ogni evidenza era particolarmente incisivo, visto che in seguito venne riutilizzato in altre opere[21]. Qui Architettura sostiene la propria superiorità su Poesia e Musica e fa spettacolo della propria decostruzione, cadendo a pezzi dinnanzi al pubblico; uno spettacolo analogo era apparso pure nel prologo di *Veremonda* (Napoli, 1652)[22]. I prologhi, luoghi tradizionali per i commenti estetici degli autori, divennero presto una parte separata rispetto al resto del dramma, per cui, essendo concentrate nel prologo, era possibile eliminare le scenografie più stravaganti qualora non bastassero i fondi o le attrezzature non fossero disponibili. Benché dopo il 1650 ci si affidasse sempre di più alle convenzioni e alla concentrazione degli effetti scenografici più sbalorditivi in prologhi che si potevano eliminare, per tutto il resto del secolo la maggior parte degli osservatori continuò a rimanere impressionato di fronte alle meraviglie sceniche dell'opera[23].

[20] Procedendo per analogia a partire da diversi disegni di Torelli, Pirrotta (*Scelte*, pp. 238-241) tenta un'interessante ricostruzione delle scenografie (perdute) di *Poppea*, illustrando l'esistenza di una tipologia generica, la quale, secondo quanto risulta dagli elenchi delle scenografie contenuti nei libretti, è perdurata per tutto il secolo. I tipi di scena caratteristici dell'opera veneziana sono elencati e descritti in Claude-François Ménestrier, *Des Representations en musique anciennes et modernes*, Parigi, Robert Pepie, 1681, pp. 168-174, estratti ristampati in *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, a cura di Heinz Becker, Kassel/Basel, Bärenreiter, 1981, pp. 85-87.

[21] Fu impiegato in *Erismena*, nel 1655, e in una ripresa di *Giasone*, nel 1666.

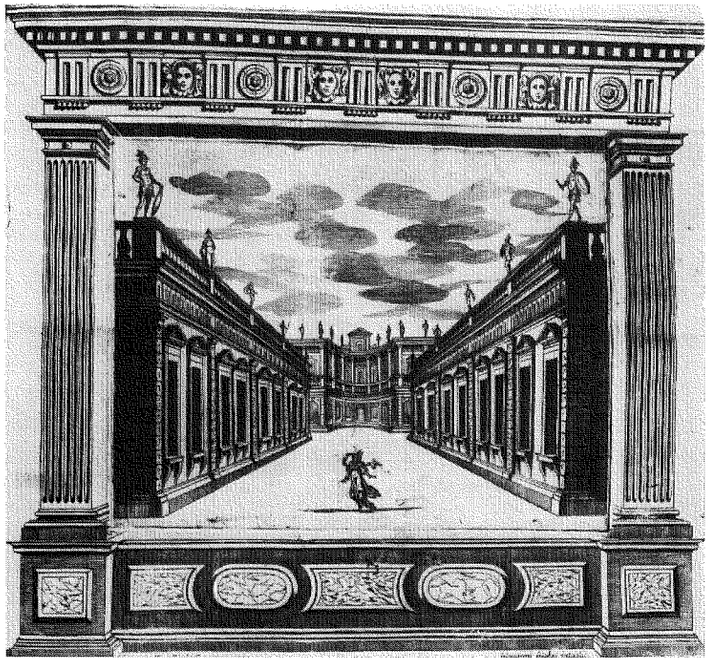
[22] Sembra che ciò sia accaduto già nel 1639, nel prologo delle *Nozze di Teti e di Peleo* (Persiani/Cavalli), il quale finisce con la rubrica: «qui cadde a terra il teatro». Le scenografie dei prologhi sia di *Ciro* che di *Veremonda* furono disegnate da G. B. Balbi, fatto che potrebbe spiegarne la somiglianza. Ma tale immagine fu particolarmente amata fino alla fine del secolo. Nel *Novello Giasone* (Roma, 1671), ad esempio, il prologo originale del 1649 è interrotto da un incidente al carro volante del Sole; Musica, Poesia e Pittura appaiono disperate fino a quando Architettura non le rassicura: tutto è sotto controllo, anche l'incidente era stato programmato per un maggiore diletto del pubblico. Cfr. Bianconi, *Scena, musica e pubblico*, p. 21. Il più grande maestro di simili illusioni catastrofiche – meccanismi difettosi, incendi sul palcoscenico, inondazioni che minacciavano il pubblico – era ovviamente Gianlorenzo Bernini; cfr. Irving Lavin, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1980, vol. I, pp. 146-157.

[23] Anche se dopo il 1650 non è documentabile un vero e proprio declino, alla fine degli anni '70 è evidente un rinnovato interesse per la scenografia, in particolare con l'apertura del Teatro S. Giovanni Grisostomo, le cui produzioni erano alquanto elaborate dal punto di vista scenico. La messa in scena di *Nerone* (1679), ad esempio, fu descritta in maniera dettagliata ed entusiastica dal corrispondente veneziano del *Mercure galant* (cfr. Selfridge-Field, *Pallade veneta*, pp. 340-344). L'intero progetto dei teatri dei Contarini a Piazzola miravano a dare alla scenografia quella centralità di cui aveva goduto negli spettacoli di corte e al Novissimo. Cfr. Paolo Camerini, *Piazzola*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1925; per una descrizione degli straordinari effetti scenici che erano possibili a Piazzola cfr. *L'orologio del piacere che mostra l'ore del dilettevole soggiorno havuto della serenissima d'Ernest Augusto Vescovo d'Osnabruc, Duca di Branswich, Lunebergo, etc.*, Piazzola, 1685.



17. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), II, 1-7: Città di Nasso. Incisione da Apparati scenici, Venezia, 1644 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

Non abbiamo ancora menzionato una delle più importanti conseguenze dell'istituzionalizzazione dell'opera, avvenuta negli anni '50. La necessità creata dalla crescente commercializzazione dell'opera, cui era connessa la speranza di un profitto economico, fece emergere una nuova figura professionale, ossia quella del poeta che si dedicava al dramma per musica in modo esclusivo e consapevole, addirittura con orgoglio: il librettista. Ovviamente abbiamo già parlato dei librettisti, poeti dell'opera, dei vari



18. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), I, 4-10: Regio cortile. Incisione di Giovanni Giorgi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

membri dell'Accademia degli Incogniti, di Ferrari; ma fino alla metà del secolo gli autori di testi operistici si dedicavano anche ad altro. Ferrari era librettista, compositore, musicista e impresario. Uomo di teatro di vecchio stampo – alla maniera di Giovanni Battista Andreini, a lui quasi contemporaneo, il quale dirigeva una propria compagnia di «comici», scriveva e recitava nei propri drammi –, Ferrari incarna quel legame essenziale fra commedia dell'arte e opera[24].

[24] Pirrotta (*Ferrari*, in: *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le maschere, vol. V, 1958, coll. 187-188) cita un documento nel quale Ferrari si definisce uomo di teatro («quella del teatro è stata la mia prima professione»); nella prefazione all'edizione bolognese del *Pastor regio*, però, afferma di essere innanzitutto un musicista (Appendice I.5a). Sulla carriera di Andreini cfr. Molinari, *La Commedia dell'arte*, pp. 145-150; cfr. anche Ferdinando Taviani e Mirella Schino, *Il Segreto della Commedia dell'Arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, 1986², pp. 105-109. Nel mondo del teatro d'improvvisazione c'erano molte altre personalità come Andreini; di fatto, ogni compagnia era diretta da una completa «persona di teatro».

Le doti di Strozzi, il suo rivale più importante fra i primi poeti d'opera, erano più prettamente letterarie. Ma anche in questo caso scrivere libretti era solo una delle molteplici attività letterarie di Strozzi; egli scrisse anche drammi per il teatro di prosa, poesia epica e lirica, saggi di storia. Lo stesso valeva, naturalmente, anche per i colleghi Incogniti di Strozzi, i quali dichiaravano di essere divenuti librettisti loro malgrado. Abbiamo già discusso la loro riluttanza ad ammettere un qualsiasi coinvolgimento nella creazione di libretti, il camuffamento della loro paternità per mezzo dei tipici espedienti seicenteschi: pseudonimi, allusioni, anonimato. Anche quando ammettevano le proprie responsabilità, usavano spesso un tono apologetico, giustificando l'attività librettistica come risultato di circostanze attenuanti o di azioni gratuite.

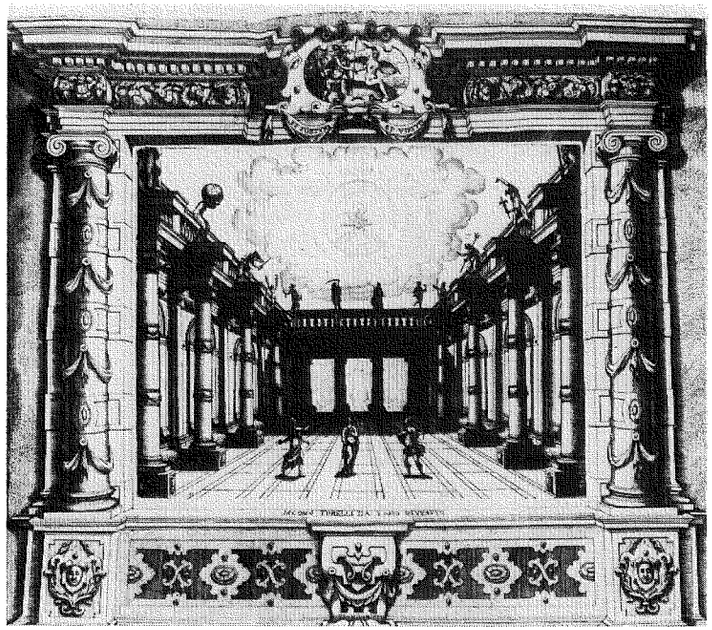
Come scusa veniva spesso citato il debito d'amicizia. L'Incognito Pietro Michele, autore di *Amore innamorato*, dichiarò di aver accettato di scrivere questo libretto per l'amicizia che lo legava a Loredano, ma rifiutò qualsiasi ulteriore coinvolgimento con l'opera, non aspirando a «buffoneggiare ne i Theatri»[25]. Anche l'autore anonimo di *Argiope* (1649), nonostante fosse un poeta famoso, ebbe bisogno dell'incoraggiamento degli amici per scrivere il suo libretto, almeno stando alla prefazione di Fusconi:

> L'Orditura di questa Favola venne a preghiere d'Amici più tosto precipitata, che tessuta in quatordici sere dalla penna di quel famosissimo Cigno dell'Adria, che mantiene al nostro secolo in Vita la Poesia Italiana: poiche essendo egli allhora di partenza, & in aspettatione della discretione de' venti, che gli aprissero la strada per un lungo viaggio maritimo non poté applicarvisi, che a momenti rubati al sonno. (Appendice I.28b)[26]

Che «sprezzatura»: completare un libretto in quattordici notti insonni solo per far piacere agli amici. Con ogni evidenza, l'amicizia era in grado

[25] Lo rivela la prefazione dello stampatore a un altro lavoro di Michele, *Rime* (...) *parte prima*, Venezia, 1642: «La Psiche Favoletta per Musica composta sopra l'ordine d'uno scenario dattagli dall'Illustriss. Signor Gio. Francesco Loredano, a cui non ha saputo negare di farlo, essendo tra loro congiunti di tale strettezza d'Amicitia che si può agguagliare ad ogn'una delle più famose. Questa Psiche i giorni a dietro fu stampata, senza, che l'Autore lo sapesse sotto nome di Amore Innamorato, col prologo, e con altre tre o quattro scene piene di concetti di burla per allettare la plebe de gli Auditori quando si recitò; aggiuntevi da altri non havendo il Michiele inclinatione di buffoneggiare ne i Theatri. Un giorno però si lascierà vedere nell'habito suo proprio, e forse accompagnata da tre altre simili compositioni, che sono la Tisbina, la Fugga di Elena, e le Nozze di Bradamante» (cfr. cap. II, p. 34 e n. 11; cfr. anche Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 421, n. 175).

[26] Sebbene Bonlini indichi che l'autore in questione era di nuovo Michele, il frontespizio del libretto riporta una semplice N.

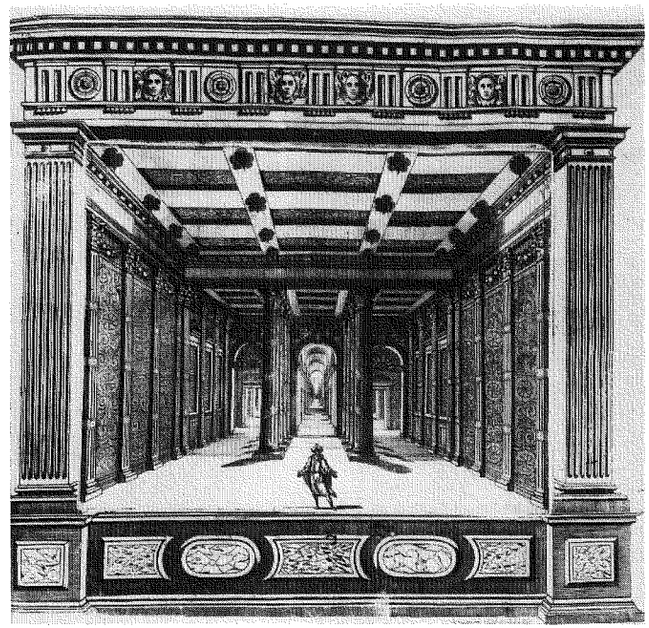


19. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), II, 10-III, 4: Cortile del Re di Nasso. Incisione da Apparati scenici, Venezia, 1644 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

d'indurre anche i non poeti a scrivere; e se il loro lavoro veniva criticato, potevano sempre addossare la colpa alla musica[27].

Molti di questi autori si dichiaravano dilettanti, insistendo sul fatto di aver scritto dei libretti solo per passare il tempo e combattere la noia. Come scrive Badoaro (in forma anonima) nella prefazione al *Ritorno d'Ulisse*: «Ad

[27] Questo è quanto scrisse Marc'Antonio Tirabosco nella prefazione ad *Alcate* (1642): «Il veder comparire tra le più famose penne la mia, deve a ragione (...) chiamarvi alle maraviglie, poiché à me, che non fò professione di poeta, non conviene il presumere di poggiar col sù, dove le palme, e gl'allori germogliano per decorare gli Eccellenti compositori. (...) Hora mi è convenuto ubbidire alle preghiere di vero amico, à cui sono grandemente obligato, & era peccato d'ingratitudine l'oppormi alle sue giuste brame. Hò dunque pochi giorni sono, benche da sommi travagli agitato, tanto di tempo, e di respiro goduto, che applicatomi à questo drama musicale l'hò ridotto al fine col favore della contemplatione, che illustrando il mio ingegno l'ha reso atto a ricevere un picciolo raggio di quel divino spirito che vuol riscaldare ogni Poeta. Signori, [purche] l'Alcate è di già pervenuto sotto alla commune censura imploro da voi cortese un compatimento non rigoroso. (...) Haverete almeno in essa una schiettezza di dire, così richiestami per la musica».

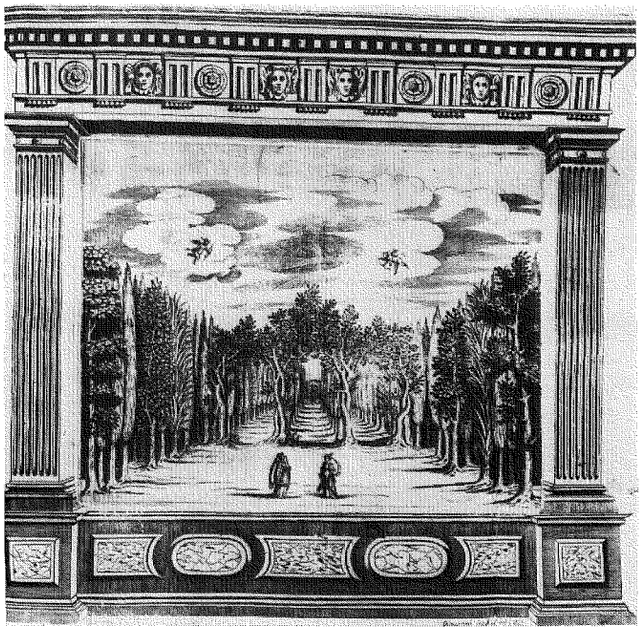


20. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), III, 8-12: Sala regia. Incisione di Giovanni Giorgi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

ogni modo il mondo sà che la mia penna combatte per vincer l'otio e non per guadagnar gloria» (Appendice I.7b). Analogamente, Busenello intitolò la raccolta dei propri libretti, pubblicata nel 1656, *Le hore ociose*. Alcuni autori addussero persino la malattia quale giustificazione sia per aver induggiato nella scrittura di un libretto, sia per ogni eventuale imperfezione dei loro lavori[28].

Anche Minato, il quale sarebbe divenuto uno dei librettisti veneziani di maggior successo, cominciò la carriera sminuendo la propria attività teatrale, affermando di dedicare maggiore impegno al proprio vero lavoro, la professione legale, e dichiarando di aver scritto drammi durante quelle ore che altrimenti avrebbe trascorso a dormire: «Sappi, ch'io non fò del Poeta. Le mie applicationi sono nel Foro: per servire a chi puote comandarmi hò rubbate alcune hore al sonno per darle à questo Drama. Ti giuro,

[28] Cfr. la prefazione di Bisaccioni all'*Ercole in Lidia* (1645) (Appendice I.24b); cfr. anche la lettera di Francesco Sbarra a Michel'Angelo Torcigliani, dove viene presentato l'*Alessandro vincitor di se stesso* (1651) (Appendice I.29b).

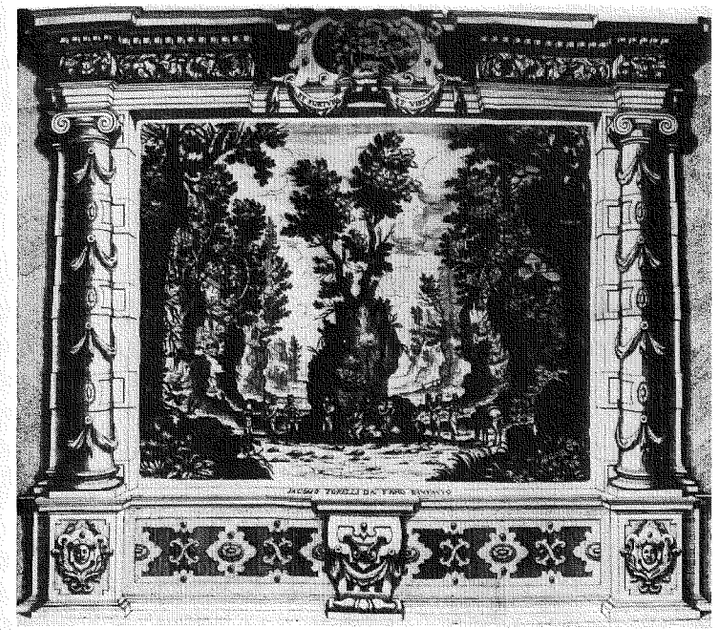


21. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), III, 1-7: Boschetto del giardino reale. Incisione di Giovanni Giorgi (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

che il Sole mai mi ha veduto con la penna alla mano per caraterizar questi inchiostri»[29].

Con lo stesso tono di autodisapprovazione, diversi autori insistevano con modestia sul fatto di aver scritto non per cercare fama o denaro, bensì «per mero capriccio». Il primo scrittore a usare effettivamente questa espressione potrebbe esser stato Francesco Melosio, nella prefazione a *Sidonio e Dorisbe* (1642): «Ti basti di sapere, che io compongo per mero capriccio, e che non voglio obbligarmi alla stretta osservanza delle regole»[30]. La più nota dichiarazione di simili sentimenti, però, proviene dalla penna di Giacinto Andrea Cicognini, nella prefazione a *Giasone* (1649): «Io compongo per mero capriccio; il mio capriccio non ha altra fine, che il dilettare: L'apportar diletto appresso di me, non e altro, che l'incontrare il genio, & il gusto di chi ascolta o legge»[31].

[29] Minato, *Orimonte,* prefazione, 1650.
[30] Melosio, *Sidonio e Dorisbe*, prefazione, 1642.
[31] Cicognini, *Giasone*, prefazione, 1649.



22. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), III, 6-10: Campagna di Nasso. Incisione da Apparati scenici, Venezia, 1644 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

L'affermazione di Cicognini solleva ancora una volta la questione dell'opposizione fra il «diletto» e l'«utile», la quale in precedenza aveva preoccupato i librettisti accademici. Ma il tema ora assumeva una piega diversa; Melosio, il quale, come gli accademici, soffriva della generale insicurezza tipica dei primi anni '40, impiegò la frase soprattutto per autoassolversi dalla violazione delle regole letterarie. Cicognini, invece, la usò in un contesto più moderno, per manifestare le pressioni che avrebbero caratterizzato la successiva fase dello sviluppo dell'opera, a partire dal 1650. Il suo «capriccio», sebbene libero – forse – dalle regole poetiche, serviva un altro padrone: era strettamente legato, addirittura determinato dai gusti del pubblico[32]. Poiché *Giasone* ebbe un così grande successo (per il 1650 il libretto era già

[32] Tale punto di vista è identico a quello già citato dalla *Bradamante* di Bissari, anche se quest'ultimo parla in termini più indiretti e negativi (Appendice I.26) Bissari biasima la sterilità dei librettisti e la sete di novità del pubblico, il cui gusto stava diventando sempre più esigente. Avendo superato la generica insicurezza dei predecessori, la seconda generazione di librettisti doveva affrontare la questione degli eccessi e delle assurdità richieste da un pubblico annoiato. Le regole poetiche non facevano più paura, ma il decoro sì.

stato ristampato quattro volte), la frase «mero capriccio» potrebbe essere stata attribuita a Cicognini dai contemporanei, nonostante non fosse stato il primo ad adottarla. Nel suo modo d'intenderla – ma anche nell'accezione più antica e generale della libertà dalle regole poetiche – essa divenne una sorta di motto nelle prefazioni dei librettisti successive al 1650.

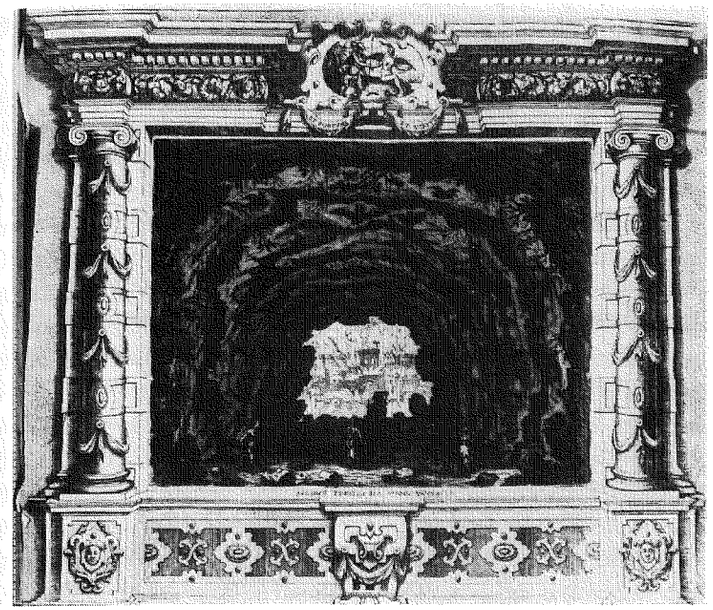
2. *Giovanni Faustini, librettista.*

Fra i luoghi comuni utilizzati dai librettisti in propria autodifesa – obblighi d'amicizia, scarsa salute, il diniego di una serietà d'intenti, l'imbarazzata ammissione dell'aver assecondato i gusti del pubblico – un personaggio spicca sugli altri: Giovanni Faustini (c. 1619-1651) fu l'unico autore della sua generazione a confessare apertamente e con orgoglio di essere un librettista di professione. Lo afferma in un testo che sembra essere esplicitamente inteso come risposta a Cicognini e ad altri autori, i quali avevano dichiarato essere loro scopo il «capriccio» piuttosto che l'arte:

> Io non son di quelli (...) che scrivono per dilettare il proprio capriccio; Affatico la penna, le confesso la mia ambitione, per tentare, s'ella potesse inalzarmi sopra l'ordinario, & il commune de gl'ingegni stupidi, e plebei. Questa honorata pazzia, che cominciò quasi ad assalirmi uscito da' vincoli delle fascie, non cessando mai dalle sue instigationi, mi necessita alle assidue fabriche di varie tessiture. (Appendice I.33a)

Queste sono le parole di un professionista impegnato, di un uomo orgoglioso e appassionato di quello che fa. Manca qui quel tono ironico ed informale che contraddistingue le dichiarazioni della maggior parte degli altri librettisti, la loro «sprezzatura», le scuse, l'autodeprecazione e quella falsa modestia che scivola nell'ipocrisia. Una simile affermazione da parte di un autore di drammi per musica era possibile solo dopo la metà del secolo – ovvero dopo il consolidamento dell'opera in quanto genere; essa riflette la stabilità dell'opera e la concomitante possibilità di nuovo status per i suoi poeti.

In parte grazie al fatto che le sue attività sono così ben documentate, non solo da Faustini stesso ma anche dal fratello maggiore Marco e dagli stampatori dei suoi libretti, possiamo ricostruire la sua carriera in maniera abbastanza dettagliata. Incoraggiato e sostenuto dalla natura commerciale dell'opera veneziana e dalla diffusa tendenza alla documentazione storica, da lui condivisa, Faustini intraprese la carriera con estrema professionalità e consapevolezza. La maggior parte dei suoi libretti furono pubblicati con un numero d'opera, mentre quasi tutti contengono prefazioni e dediche che rivelano l'atteggiamento di Faustini nei confronti del proprio lavoro, dichiarando i suoi intenti e ideali di librettista. Il vigore del suo impegno nella scrittura di libretti si manifesta non solo nel suo orgoglio nei confronti del



23. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), II, 9-8: Inferno. Incisione da Apparati scenici, Venezia, 1644 (su concessione del Ministero per i Beni e le Attività culturali – Biblioteca Nazionale Marciana. Divieto di riproduzione).

proprio lavoro, ma anche nella creazione spontanea di libretti – cioè, senza una commissione particolare. Al contrario di quei poeti che loro malgrado venivano forzati a scrivere libretti, Faustini non poteva farne a meno; era una vittima consapevole del proprio furor poetico.

Pur essendo ancora abbastanza giovane quando, nel 1651, dichiarò il proprio impegno nell'arte di scrivere libretti, Faustini parlava da uomo di esperienza, come librettista forse di maggior successo a Venezia, il quale durante il decennio precedente aveva già visto rappresentare ben sette dei suoi testi, di cui sei messi in musica dal più importante compositore dell'epoca, Cavalli[33]. Ma nel 1651 Faustini era di fatto più vicino alla fine che

[33] L'eccezione è *Ersilla* (1648), messa in musica «da diversi», almeno stando alle apparenze; nella prefazione postuma ad *Alciade* (1667), però, Faustini include *Ersilda* [*sic*] fra i libretti messi in musica da Cavalli o Ziani (Appendice I.38a). I primi cinque libretti di Faustini furono rappresentati, uno per stagione, al Teatro S. Cassiano – diretto all'inizio da Cavalli e Persiani, poi probabilmente dallo stesso Faustini; sono *La Virtù de' strali d'Amore* (1642), *Egisto* (1643), *Ormindo* (1644), *Doriclea* (1645) e *Titone* (1645); i due libretti successivi, *Ersilla* (1648) e *Euripo* (1649), furono rappresentati al S. Moisè, un teatro molto più piccolo.

all'inizio della carriera, in quanto morì improvvisamente quello stesso anno, all'età di trentun'anni[34].

Il 1651 segnò un importante cambiamento nel suo status, il quale con ogni probabilità ne incoraggiò la rivendicazione di professionalità: che fosse a causa del suo impegno per l'integrità artistica dei propri libretti, o per il desiderio di massimizzare i profitti da essi derivati, il 19 maggio 1650 il librettista Faustini divenne impresario. In quella data firmò un contratto con Zanetta Diamante e i fratelli Francesco e Giovanni Battista Ceroni, coproprietari, per dirigere l'appena ristrutturato Teatro S. Apollinare per tre anni a partire dal giugno seguente, con la possibilità di prolungare il contratto per altri tre anni; Faustini si assunse la responsabilità di arredare l'edificio per la sua nuova funzione[35].

Il libretto in cui apparve il suo credo, l'*Oristeo*, fu il primo lavoro di Faustini a essere prodotto nel suo teatro; esso segnò il suo debutto ufficiale quale impresario[36]. In questa stessa prefazione ci vengono rivelate le motivazioni che spinsero Faustini ad ampliare le proprie responsabilità nel campo operistico: scrisse questo libretto, così come il successivo, per pagare quei debiti che lo avevano obbligato a trasferirsi dal S. Cassiano al Teatro S. Moisè, il quale però si era dimostrato inadeguato a causa delle piccole dimensioni[37].

Composi però, senza l'impulso dell'ambito fine l'Oristeo, e la Rosinda, gettato poco tempo nella loro creatione, per sgravarmi dalle obligationi, che inavertito mi havevano racchiuso trà le angustezze d'un Teatro dove, se non altro, l'occhio avezzato alla vastezza di Scene Reali s'inviliva, nella vicinanza dell'apparenze. È

[34] Questa è l'età riportata nella prefazione ad *Alciade* (Appendice I.38a); essa tuttavia è contraddetta dal necrologio, che gli attribuisce trentasei anni (I-Vas, Necrologia 1651, f. 877: «19 dicembre 1651. Il signor Zuane Faustini del quondam signor Anzolo d'anni 36 da mal maligno giorni 3»), e dai trentadue indicati nella prefazione ad *Eupatra* (Appendice I.36e).

[35] «Il conduttore s'impegnava a fare tutti i lavori necessari per attrezzare l'ambiente alla sua nuova destinazione possendo perciò in quello [loco] far quella quantità di Palchi e far recitar quelle opere che ad esso parerà e piacerà» (*b.* 194: 179); citato in Glover, *The Teatro Sant'Apollinare*, pp. 17-18.

[36] Oltre ad aver probabilmente gestito il S. Cassiano dopo la rinuncia di Cavalli, nel 1644, Faustini potrebbe aver avuto alcune responsabilità amministrative al S. Moisè, anche se Pirrotta (*Scelte*, pp. 274-275) indica Cavalli quale impresario in questo teatro. Un altro librettista, Castoreo, assunse la gestione del S. Cassiano nel 1648 (25 aprile); cfr. Morelli e Walker, *Tre controversie*, p. 114.

[37] I debiti al S. Cassiano potrebbero essere stati causati dall'improvvisa chiusura del teatro nel 1645, a seguito della guerra di Candia – come i gestori del Novissimo, anche Faustini potrebbe aver subito delle perdite. Forse finanziò la stampa dei libretti di *Doriclea* e *Titone* e poi, a causa della chiusura del teatro prima della fine della stagione, non fu in grado di recuperare le spese.

vero, che non dissimile dall'Orchestra sudetta, nella quale comparsero Ersilla, & Eurípo, e dove di poi dovevano farsi vedere questi gemelli, è il Palco da me eretto, per decapitate l'otio della institutione del mio viver libero, ma è anco verissimo che da loro, come da Cadaveri, non pretendo di trarre voci d'applauso, riserbando à tempi più lieti, & à Teatri più maestosi l'Eupatra, l'Alciade, & il Meraspe, Heroi usciti d'Embrioni, e quasi perfettionati. (Appendice I.33b)

Qui si allude al fatto che, nonostante il S. Apollinare non fosse più grande del S. Moisè, il profitto di Faustini sarebbe stato maggiore in quanto egli non avrebbe agito solo da librettista, ma anche da impresario. Il S. Apollinare, settimo teatro ad aprire a Venezia (sia Ivanovich che Bonlini concordano sulla cronologia), era infatti abbastanza piccolo, con un numero considerevolmente inferiore di palchi rispetto al SS. Giovanni e Paolo, forse anche al S. Cassiano. Ma la quota d'affitto, solo sei ducati, era sufficientemente bassa da rendere ragionevole la fiducia di Faustini in un buon profitto[38]; inoltre, aveva grandi speranze di trasferirsi al più presto in teatri più maestosi, presumibilmente per accrescere i propri introiti.

Le prefazioni dei suoi due libretti precedenti, l'*Egisto* (1643) e la *Doriclea* (1645), contengono già alcuni indizi della frustrazione di Faustini per il limitato potere decisionale concesso al librettista nelle produzioni operistiche. Le due opere sono collegate da una serie di eventi la cui natura può essere solo immaginata; sebbene rappresentato per primo, l'*Egisto*, come sappiamo dalla prefazione, fu scritto dopo la *Doriclea*. Faustini ci racconta la vicenda lasciando numerosi interrogativi senza risposta:

Per non lasciar perire la Doriclea ho formato con frettolosa penna l'Egisto, quale getto nelle braccie della fortuna: s'egli non sarà meritevole de' tuoi applausi scusa la qualità del suo essere, perché nato in pochi giorni si può chiamare più tosto sconciatura, che parto dell'intelletto. L'ho fabricato con la bilancia in mano, & aggiustato alla debolezza di chi lo deve far comparire sopra la Scena. I Teatri vogliono apparati per destare la meraviglia, & il diletto, e tal volta i belletti, gl'ori, e le porpore ingannano gl'occhi, e fanno parere belli li oggetti defformi. Se tù sei Critico non detestare la pazzia del mio Egisto, come imitatione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le Scene, trasportata dal Comico nel Dramatico Musicale, perché le preghiere autorevoli di personaggio grande mi hanno violentato a inserirla nell'opera, per sodisfare al Genio di chi l'hà da rappresentare (Appendice I.31a).

[38] Il S. Apollinare aveva solo quarantotto palchi, ma l'affitto del SS. Giovanni e Paolo e del S. Cassiano era molto più alto, visto che avevano un numero maggiore di palchi; al S. Cassiano, ad esempio, nel 1658 l'affitto costava 800 ducati. Cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 223. Gli accordi economici tra Faustini e il S. Apollinare sono discussi in Glover, *The Teatro Sant'Apollinare*, cap. II.

Evidentemente *Doriclea* fu cancellata all'ultimo momento e Faustini fu obbligato a sostituirla con *Egisto*[39]. Il librettista si difese contro le critiche che avrebbero potuto rivolgere alla nuova opera citando il poco tempo che ebbe a disposizione per finirla; giustificò inoltre l'inserimento della scena di pazzia di Egisto, che alcuni avrebbero potuto considerare ridicola, affermando che fosse stata richiesta con «le preghiere autorevoli di un personaggio grande» – forse qualche nobile proprietario – per soddisfare i capricci di un cantante. Pur definendo la propria creazione «una sconciatura» piuttosto che «un parto dell'intelletto», Faustini non biasima se stesso, bensì le pressioni esterne che dovette subire; schiacciato fra l'insistenza del «personaggio grande» e il capriccio del cantante, evidentemente sentiva che il valore estetico del suo lavoro era stato compromesso.

La dedica di *Doriclea* (forse rappresentata due anni più tardi) al nobile veneziano Maurizio Tirelli, fornisce ulteriori indizi delle pressioni a cui era sottoposto Faustini:

> Non posso più raffrenare, Eccellentissimo Signor mio, gl'empiti generosi di Doriclea: intollerante di rimanere sepolta nell'angustezze della Casa paterna, si parte dalle mosse per giungere alle mete d'una gloria immortale. Semplice, ella è giovane, e guidata dalla cieca scorta del suo ardimento non paventa gl'Alcidi, che la sfidano, e non mira l'insidie, apprestatele per impedirle il camino, da due potenti nemiche, l'emulatione interessata, e l'Ignoranza pretendente. (...) Tocca à V. S. (...) per l'affetto, che porta à questa Amazone, quale hà tratto, si può dire, i primi vagiti nelle sue braccia, ad assicurarle il sentiero, & à diffendere la sua riputatione contro la sfacciata ambitione di certi rozzi versificatori, che poveri d'inventioni, ò per dir meglio, dissipatori dell'altrui, trattano l'arti della maledicenza, tentando di deturpare le Compositioni de gl'ingegni migliori de' loro, non sapendo queste Piche la difficoltà dell'inventare, perche non hanno giamai inventato, e ch'egli è, come mi disse lei una volta, un filosofare. (Appendice I.32)

A quanto pare, la produzione di *Doriclea* fu bloccata a causa di alcune critiche sul suo contenuto, critiche forse provenienti da altri librettisti, per i quali Faustini mostrava un aperto disdegno, definendoli «rozzi versificatori», indegni di essere chiamati poeti. Sebbene piene di amarezza, le affermazioni di Faustini sollevano l'importante questione dell'«inventione», una qualità per la quale egli era particolarmente famoso[40].

[39] Un destino analogo era toccato al *Sidonio e Dorisbe* e all'*Orione* di Melosio: *Sidonio e Dorisbe* sostituì *Orione*, nonostante quest'ultimo fosse stato scritto prima. Una spiegazione molto plausibile di questa sostituzione ci viene fornita da Pirrotta (*Scelte,* pp. 267-268), secondo il quale l'*Orione* sarebbe stato troppo simile alle altre opere della stessa stagione o di quella precedente. Nel caso di Faustini, però, le ragioni sembrano essere state diverse.

L'invenzione di nuovi intrecci era un'ulteriore risposta alle pressioni che derivavano dall'istituzionalizzazione dell'opera, la soluzione personale di Faustini al problema di soddisfare un pubblico annoiato, presentando materiale mai visto prima. Al contrario dei suoi contemporanei, egli non prese mai in prestito soggetti storici o mitologici; piuttosto, «inventò» la maggior parte di essi, forse sul modello della commedia dell'arte, incorporandovi anche elementi della pastorale e del romanzo cavalleresco[41].

Le trame di Faustini erano variazioni su uno stesso schema di base, che potremmo definire la matrice faustiniana. Ambientate in terre straniere, solitamente africane, esse coinvolgevano personaggi di estrazioni sociali assai contrastanti, di cui molti presi in prestito dalla tradizione del romanzo cavalleresco: cavalieri erranti, damigelle travestite, maghi. L'azione girava attorno alle disavventure romantiche di due coppie di amanti nobili, accompagnati da una varietà di servitori comici – nutrici, confidenti, scudieri –, i quali venivano separati e poi riuniti all'ultimo momento attraverso svariate complicazioni e coincidenze. L'abilità di Faustini nel mantenere la suspense fino all'ultimo momento era molto apprezzata dai suoi contemporanei; era un modo per coinvolgere il pubblico[42].

Molti degli espedienti che donavano forza propulsiva ai suoi drammi e complicavano il plot – come i travestimenti, le conversazioni udite per caso, le lettere consegnate alla persona sbagliata e le pozioni soporifere – erano tipiche prassi comiche che, mediate dal dramma spagnolo e dalla pastorale, risalivano alla commedia romana. Per inserire i personaggi in un'ambientazione pseudostorica Faustini faceva uso di elaborati «antefatti», che venivano inclusi nel libretto stampato. Da principio molto brevi, in alcuni dei suoi ultimi libretti questi antefatti occupano fino a quattro pagine fitte di testo. Essi conferivano un'aura di verosimiglianza alle sue invenzioni; inoltre, modificando gli antefatti, Faustini era in grado di minimizzare la somiglianza fra le trame.

[40] Queste affermazioni di Faustini ricordano i commenti antiaccademici di Ferrari contenuti nella prefazione al suo *Pastor regio*, del 1641 (Appendice I.5a).

[41] Per alcuni esempi di scenario di commedia dell'arte con caratteristiche simili ai libretti di Faustini cfr. Flaminio Scala, *Il teatro delle favole rappresentative* [Venezia, 1611], a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il polifio, 1976; cfr. anche Roberto Tessari, *La commedia dell'arte nel Seicento: Industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.

[42] Questo aspetto è sottolineato nella prefazione dello stampatore a *Eupatra* (Appendice I.36d).

Anche se costruiti sulla stessa matrice, i libretti di Faustini riuscivano a soddisfare la domanda di novità proprio perché «inventati». Ma la matrice stessa divenne presto una convenzione: impiegata in tutti i quattordici drammi per musica di Faustini, fu poi adottata da numerosi librettisti successivi, i quali la applicarono a una larga varietà di situazioni storiche, mitologiche oppure inventate di sana pianta. Questi l'ampliarono e modificarono tramite l'aggiunta di personaggi o di nuove svolte narrative, ma la struttura di base rimase la stessa. L'impulso di Faustini per l'invenzione, ispirato dalla sua «honorata pazzia», forniva un modello di come affrontare il problema dell'originalità; offrendo uno schema narrativo convenzionale, adattabile all'infinito, i libretti di Faustini segnarono l'inizio di una nuova e importante fase dello sviluppo dell'opera.

Per quanto riguarda la struttura poetica, tuttavia, i testi di Faustini non erano troppo differenti rispetto a quelli dei suoi predecessori; come questi, i suoi libretti erano costituiti soprattutto da settenari ed endecasillabi liberamente alternati, senza rima o con rima irregolare – ciò che chiamiamo versi sciolti o poesia recitativa. Questi vengono di quando in quando interrotti da forme chiuse costruite su un singolo metro (versi misurati) o uno schema rimico regolare, in genere entrambi – ovvero, l'aria. Anche se tradizionalemente queste forme chiuse erano strofiche, talvolta Faustini impiegava strutture più brevi, di tre o quattro versi, ripetute dopo un certo intervallo come ritornelli. Di solito tali passaggi erano messi in musica dai compositori in stile arioso[43].

Nonostante Faustini fosse divenuto un impresario anche per raggiungere l'indipendenza artistica, sembra che nel 1651 le considerazioni di tipo finanziario fossero per lui le più importanti. Secondo i suoi programmi, annunciati nella prefazione ad *Oristeo*, non aveva alcuna intenzione di rimanere al S. Apollinare per il resto della sua carriera. Per lo stesso teatro scrisse due libretti, i gemelli *Oristeo* e *Rosinda*, per i quali ammise di non aspettarsi grandi applausi, bensì solo qualche gratificazione economica. Aveva

[43] Per un'attenta analisi della versificazione dell'opera italiana cfr. Paolo Fabbri, *Istituti metrici e formali*, in StOpIt, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 165-233. Per la poesia italiana in generale cfr. W. Theodore Elwert, *Italienische Metrik*, Monaco, Hueber, 1968, tradotto come *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1983; cfr. anche Mario Ramous, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984. Le espressioni «versi sciolti» e «versi misurati», anche se non utilizzate da questi autori, sottolinea l'essenziale differenza esistente fra il recitativo (poesia non rimata) e l'aria (poesia rimata); proprio per questo motivo sono utilizzati qui – così come in altri studi sull'opera del Seicento (cfr. ad esempio Morelli and Walker, *Migliori plettri*).

costruito il teatro, spiega, «per decapitare l'otio della institutione del mio viver libero», un obiettivo ribadito nella breve prefazione a *Rosinda*: «Mi dichiarai nell'antecedente Oristeo, che questi duo Drami furono da me composti per disobligatione di debito, non per avidità d'applauso» (Appendice I.34). Avrebbe invece riservato i quasi completati *Eupatra, Alciade* e *Meraspe*, «heroi usciti d'Embrioni, e quasi perfettionati», per tempi migliori e teatri più maestosi (Appendice I.33b).

Ma le cose non andarono come avrebbe voluto: per la stagione successiva Faustini aveva progettato un'altra coppia di opere, le «principesse gemelle» *Calisto* e *Eritrea*, «generate, e partorite quest'anno», ma il 19 dicembre 1651, prima che venisse rappresentata anche una sola di queste opere, Faustini morì. Fece a tempo a firmare la dedica di *Calisto*, che evidentemente doveva essere rappresentata per prima, mentre *Eritrea*, ancora in fase di stampa al momento della sua morte, fu pubblicata postuma, con una dedica a Marc'Antonio Corraro firmata dallo stampatore, Giacomo Batti[44]. Proprio da questa dedica, che ricorda l'importante contributo di Faustini alla letteratura librettistica, apprendiamo qualcosa di più sulle difficili condizioni in cui era costretto a lavorare:

> Mentre una finta morte d'Eritrea lusingherà a V.S. Illustriss. dolcemente l'orecchio, la pur troppo vera del Sig. Giovanni Faustini le commoverà dolorosamente l'anima. Morì pochi giorni sono questo celebre Litterato, & doppò la tessitura di undici Opere, hà lasciato sotto il Torchio quella della sua cara Eritrea. Questa povera Regina tutta abattuta per gl'incontri sinistri, per la stravaganza delli accidenti, compare alla fine alla luce, obligata d'ubbidire à quel genitore, che la promise nella Calisto. Non hanno mancato intoppi da trattenerla nel viaggio, oltre la perdita di quello, che generata, doveva assisterle ancora. Hà pur anco smarrita in dietro la compagnia del virtuoso Bonifatio, che nel principio del camino fermò col passo la vita. (Appendice I.35a)[45]

L'allusione di Batti alle difficoltà di Eritrea suggerisce che i problemi continuarono ad assillare Faustini fino alla morte. Questa impressione trova conferma nella prefazione a un altro libretto postumo, *Eupatra*, pubblicato nel 1655 dallo stampatore Bartolomeo Ginammi, dove la morte prematura del librettista viene attribuita al troppo lavoro: «havendo egli sempre applicato tutto l'animo all'inventione, da che, per la continua, & incessante

[44] Corraro, assieme ad Alvise Duodo, era uno dei soci di Faustini nella gestione del teatro; cfr. Glover, *The Teatro Sant'Apollinare*, pp. 19-22 e 28.

[45] Il significato della «compagnia del virtuoso Bonifatio» è ambiguo: potrebbe riferirsi a una compagnia teatrale o a un singolo cantante.

applicatione, ne derivò l'origine di sua infermità, che troppo acerbamente in età di trentadue [*sic*] anni gli levò la vita» (Appendice I.36e)[46].

L'immagine protoromantica, creata dallo stesso Faustini, del librettista appassionato spinto da «honorata pazzia» a «inventare» testi operistici anche oltre le necessità di una specifica stagione, è qui elaborata dallo stampatore. Che la sua morte fosse stata o meno accelerata dal furor poetico o da pressioni di tipo economico, è chiaro che Faustini lasciò dietro di sé numerosi debiti e opere mai prodotte, una combinazione che, paradossalmente, si sarebbe dimostrata molto significativa per i futuri sviluppi dell'opera a Venezia.

3. *Gli eredi di Faustini.*

La morte prematura di Faustini, nel 1651, proprio alle soglie di un'importante fase di sviluppo dell'opera veneziana, lasciò un vuoto soprattutto per Cavalli, il quale per dieci anni aveva contato quasi esclusivamente sui suoi testi. Fortunatamente, però, Faustini non morì intestato; lasciò degli eredi, sia in senso proprio che figurato, nelle cui mani il suo patrimonio fiorì. Suo fratello Marco, un avvocato, assunse il ruolo d'impresario al S. Apollinare e divenne uno dei maggiori protagonisti della scena operistica per i due decenni successivi; due nuovi poeti, Minato e Aureli, ne rilevarono il ruolo artistico di librettisti predominanti a Venezia, posizione che condivisero fino alla partenza di Minato per Vienna, nel 1669. Cosa ancora più importante, essi ereditarono da Faustini non solo la posizione ma anche lo stile poetico, che con loro sarebbe diventato una sorta di lingua franca del libretto seicentesco.

È significativo notare che le carriere di questi due librettisti e quella di Marco Faustini erano legate fra loro; benché *Erginda* fosse il primissimo libretto di Aureli, essa fu destinata al Teatro di SS. Apostoli nel 1652, e gli undici libretti successivi (fino al 1668), eccetto uno, furono commissionati da Marco. Pure Minato, amico intimo di Aureli, con cui in seguito condivise il ruolo d'impresario al S. Salvatore, lavorò per Marco Faustini, sebbene in modo sporadico, nel 1658 e 1659 al S. Cassiano e nel 1664 al SS. Giovanni e Paolo.

I primi due libretti di Aureli, *Erginda* (1652), un fiasco, ed *Erismena* (1655), un enorme successo, rivelano con grande chiarezza l'influenza di Giovanni Faustini. Entrambi sono basati su trame costruite sulla matrice faustiniana,

[46] L'idea di una morte prematura a causa dell'eccessivo lavoro aveva evidentemente un suo fascino; è menzionata anche nel caso di Boretti (Appendice IIIB.11c).

Erismena era addirittura basata su un soggetto originale di Faustini[47]; tutto ciò è comprensibile alla luce del fatto che *Erismena* fu scritto per il vecchio collaboratore di Faustini, Cavalli. Con il suo terzo libretto, *Le Fortune di Rodope e Damira* (1657) Aureli cominciò invece a sviluppare un proprio stile, trovando ispirazione nella storia e nella mitologia, e aggiungendo alla matrice di Faustini alcuni personaggi che servivano a mascherare le simmetrie. Pur citando diverse fonti per la storia e i personaggi di *Rodope* – tra cui Polidoro, Virgilio, Erodoto, Strabo e «altri Autori» – Aureli li respinse fermamente, indicando che le relazioni fra i propri personaggi avrebbero seguito un corso indipendente. Gli avvenimenti storici costituivano l'antefatto, dopodiché il poeta inventava l'intreccio.

I libretti successivi di Aureli furono strutturati in modo simile: un nucleo e un'ambientazione storici o mitologici – tratti dai drammaturghi greci, da Virgilio, Ovidio, Tacito o persino Ariosto – venivano elaborati e sviluppati, attraverso il modello creato da Faustini, secondo le convenzioni operistiche ereditate dalla commedia e dalla pastorale. Questa procedura, l'elaborazione di fonti preesistenti, sembra esser stata più congeniale ad Aureli rispetto al modello liberamente inventato di Faustini. La formazione intellettuale di Aureli era evidentemente molto diversa da quella di Faustini; era più un librettista accademico, nella tradizione di Busenello o Strozzi, piuttosto che un uomo di teatro come Faustini, e lo sfoggio piuttosto ostentato della storia e della mitologia faceva parte della sua posa accademica.

La separazione fra storia e invenzione – illustrata nella prefazione di *Rodope*, così come in quelle di quasi tutti i libretti successivi di Aureli – trovò una formulazione più precisa, e forse ispirazione, nei libretti di Minato: a partire dal secondo, *Xerse* (1654), in tutti i suoi libretti Minato separò gli elementi storici («quello che si hà dall'historia») da quelli inventati («quello che si finge»). Come per Aureli, la sua dipendenza da Faustini era più evidente all'inizio della carriera; il suo primo libretto, l'*Orimonte* (1650), era una vicenda cavalleresca liberamente modellata sulla matrice faustiniana. Come l'*Erismena* di Aureli, fu scritto per Cavalli, quindi l'utilizzo della matrice di Faustini potrebbe esser stato addirittura suggerito da Cavalli stesso. Come *Erginda*, ma forse per ragioni differenti, l'*Orimonte* di Minato fu un fiasco[48]; nella sua seconda opera, *Xerse* (1654), Minato adottò una strategia diversa, combinando storia e invenzione in modo non dissimile da come farà Aureli nei lavori appena

[47] Che *Erginda* fosse stata un fiasco lo si deduce dalla mancanza di rappresentazioni successive. Sulla situazione di *Erismena*, vedi n. 13.

[48] Il libretto di *Orimonte* era palesemente debole, ma vi sono ragioni più pratiche per il suo insuccesso; cfr. Morelli e Walker, *Tre controversie*, pp. 97-120.

successivi. *Xerse* era basato su materiale tratto da Erodoto e poi abbellito dal librettista, un metodo che risultò efficace per il resto della carriera di Minato, così come per quella di Aureli. Nell'argomento del suo libretto successivo, *Artemisia* (1650), Minato definì le sue invenzioni «verisimili» e le giustificò all'usanza prettamente accademica rendendo omaggio ad Artistotele. Dopo aver sottolineato «quello che si ha dall'historia», iniziò a parlare di «quello che si finge» in questo modo: «Hora seguendo i documenti del Maestro del tutto Aristotile, volendo, come egli insegna, fingere sopra l'Istoria, per comporre il presente Dramma, si è preso assunto di figurare (...)»[49]. Non solo vi era una fonte classica preesistente alla base del dramma, ma la stessa tecnica di elaborazione di quella fonte trovava una giustificazione classica.

Nella prefazione al *Medoro* (1658) Aureli fornisce una giustificazione altrettanto scolastica; dopo aver riconosciuto Ariosto come fonte del proprio soggetto, continua a invocare il poeta – non senza ragione – per giustificare le proprie invenzioni: «Angelica dopo haver risanate le ferite a Medoro, e fattolo privatamente suo sposo, se ne ritornò con esso al Cataio suo Regno nell'India; ma qual varietà d'accidenti passasse in Amore prima d'ergerlo al Trono, fu dall'Ariosto lasciato in libertà di scriverlo a altra penna; il che dà materia alla tessitura di questo Dramma, mentre con supposti d'accidenti verisimili si finge (...)».

Che ciò fosse il risultato della simile formazione culturale o un segno dei tempi, l'adozione di formule analoghe da parte di Aureli e Minato segnò una nuova fase nello sviluppo del libretto veneziano; nei cinquant'anni che seguirono, i libretti furono caratterizzati da una combinazione di storia e invenzione. L'equilibrio fra queste due componenti, delineato in modo così chiaro nei loro primi libretti, si spostò sempre di più a favore dell'invenzione, fino a quando, tra la fine degli anni '70 e gli anni '80, l'«historia» divenne una mera finzione, da ignorare il più possibile, anche se veniva ancora evocata nei titoli dei libretti e nei nomi di alcuni personaggi. Di fatto, lo stesso Aureli nelle sue opere tarde abusò più di chiunque altro tanto della storia che della mitologia[50].

All'inizio l'uso di fonti «storiche» non ebbe grande impatto sulla matrice faustiniana; i libretti di Aureli e Minato, infatti, continuarono a sfruttare la

[49] Nella prefazione ad *Artemisia*, tuttavia, Minato pose maggiore enfasi sulla componente «inventata»: «In quel drama [*Xerse*] ti reccai qualche accidente tratto da famosissimo Autore, ch'in altro Idioma lo scrisse: In questo tutto ciò, ch'io t'apporto e di mia pura inventione».

[50] Due esempi eccellenti del modo in cui Aureli distorceva le proprie fonti sono l'*Orfeo* (1673) e l'*Olimpia vendicata* (1681); cfr. Ellen Rosand, *Orlando in Seicento Venice: The Road Not Taken*, in *Opera seria as a Social Phenomenon*, a cura di Michael Collins e Elise Kirk, Austin, University of Texas Press, 1984, pp. 87-104.

medesima struttura drammatica e le situazioni teatrali che Faustini aveva reso convenzionali. Le loro trame erano ancora incentrate su due coppie di amanti (assistite dagli indispensabili servitori) le cui separazioni, incomprensioni e riconciliazioni finali formavano la sostanza del dramma. Ma le fonti storiche costituivano la base della varietà, una caratteristica essenziale, nonché una sfida continua per i librettisti.

I testi di Faustini erano abbastanza indistinguibili l'uno dall'altro, perché i suoi personaggi inventati tendessero ad essere tipi generici e intercambiabili; i loro nomi non suggerivano alcuna associazione o attesa. I personaggi tratti da fonti storiche, invece, avevano delle chiare identità individuali; avevano nomi, personalità e storie ben riconoscibili. La combinazione di questi personaggi con le recenti convenzioni delle trame operistiche offriva nuove possibilità drammatiche, nuovi modi per i librettisti di dimostrare la loro creatività. Alla metà degli anni '50 il pubblico era ormai abituato a tali convenzioni – scene di pazzia, lamenti, scene comiche fra anziane nutrici e giovani scudieri – e se ne aspettava l'utilizzo, cosicché l'ulteriore complicazione costituita dall'intervento di personaggi storici nelle situazioni convenzionali costituiva senza dubbio un'attrazione nuova e particolare.

Il contributo di Aureli e Minato al libretto veneziano si estese oltre la struttura drammatica per riguardare anche lo stile poetico; essi adottarono essenzialmente lo stile di Faustini (e dei suoi predecessori) nell'impostare grandi porzioni dei loro libretti come recitativi liberi, interrotti da passaggi più strutturati destinati a divenire arie. Gradualmente, però, modificarono tali proporzioni, aumentando il numero delle arie per rispondere alle nuove richieste del pubblico e dei cantanti.

Fra la fine degli anni '50 e l'inizio degli anni '60 lo sviluppo del genere operistico aveva creato agli autori un'ampia gamma di nuove difficoltà; i problemi che Minato e Aureli dovevano affrontare erano pertanto diversi da quelli affrontati dal loro prolifico predecessore Faustini. Oltre alla normale richiesta di originalità, vi erano due questioni principali: la pressione dovuta alle scadenze e la crescente predominanza dei cantanti. Se Faustini, a differenza di Bissari, non visse abbastanza per lamentarsi di un pubblico stanco, questo era uno dei bersagli principali di Aureli, ed è comprensibile: se il pubblico veneziano era annoiato già nel 1650, alla fine del decennio doveva esserlo ancora di più. Al passo di circa quattro libretti all'anno, il numero totale delle opere già prodotte era aumentato dalle cinquanta contate da Bissari nel 1650 – aveva esagerato un po' – fino a quasi novanta nel 1660 (fra il 1650 e il 1659 ne furono prodotte trentotto). Aureli si lamentò di tale situazione nella prefazione di quasi tutti i suoi libretti, a cominciare, nel 1662, dalle *Fatiche d'Ercole per Deianira*: «Sono

hoggidì le persone della Città di Venetia divenute così svogliate nè i gusti de i Drami, che non sanno più, che desiderar di vedere, ne l'intelletto di chi compone sà più, che inventare per acquistarsi gl'applausi de' spettatori, ò per incontrare la sodisfattione della maggior parte (che di tutti è impossibile)» (Appendice I.46b). L'anno seguente egli adotta il medesimo tono negli *Amori d'Apollo e di Leucotoe*: «Mi dichiaro che sono così capricciosi i geni del nostro secolo, & è sì difficile da contentarsi il Popolo di Venetia, satio hormai reso dalla rappresentatione di tanti Drami, ch'io non stimarei sproposito il fare degli spropositi, quando fossi sicuro, che questi dovessero dilettar gl'ascoltanti, e gradire a chi spende [ossia i mecenati]» (Appendice I.47). E di nuovo due anni dopo, nel *Perseo*: «Sò, ch'il gusto del Popolo di Venetia è arrivato à tal segno, che non sà più che bramar di vedere, nè i Compositori sanno più che inventar per sodisfar al capriccio bizarro di questa Città» (Appendice I.48).

Lamentele analoghe trovarono ospitalità anche all'interno del dialogo drammatico, come nel seguente passaggio dagli *Avvenimenti d'Orinda* (1659), lavoro di un contemporaneo di Aureli, Antonio Zaguri. Il Prologo presenta un dibattito sull'estetica fra Capriccio, Momo, Fortuna e Inventione; in risposta all'idea che Capriccio possa inventare qualcosa di nuovo, Momo replica:

> Ch'egli faccia novità,
> Ch'io lo creda, ò questo no,
> Troppo il mondo ritrovò.
> Nè inventar altro si sa,
> Et hor suole anco la Gente
> Chiamar vecchio il Sol nascente.

Mentre i librettisti si sforzavano di alleviare la noia del pubblico attraverso nuove svolte narrative ed espedienti drammatici, dovevano fare i conti anche con l'attenzione assolutamente senza precedenti ora riservata ai cantanti. Questa difficoltà era forse più facile da risolvere, pur tradendo in parte i propri ideali estetici: si potevano semplicemente aggiungere nuove arie che, molto meglio del recitativo, permettessero ai cantanti di far sfoggio di tutta la loro potenza vocale. Lo stesso Faustini non era stato immune dalle pressioni esercitate dai cantanti, come sappiamo dalla prefazione di *Egisto* (Appendice I.31a); ma Aureli era ossessionato dalla richiesta di più arie da parte del pubblico, cosa che menziona in diverse prefazioni[51].

[51] Cfr. in particolare le prefazioni alle *Fatiche d'Ercole per Deianira* e a *Claudio Cesare* (Appendice I.46 e 50).

Se la continua domanda delle stagioni passate era stata responsabile di un'accumulazione di opere che avevano sperimentato sempre più possibilità d'essere originali, le esigenze inesorabili delle stagioni presenti e future creavano un problema di altro tipo, ossia la pressante richiesta di personale. Le compagnie compatte e stabili dei primi impresari, Ferrari, Sacrati e Cavalli, erano divenute inadeguate; erano finiti i tempi in cui sia i librettisti che i compositori vivevano a Venezia e i cantanti potevano essere presi in prestito da San Marco. Con l'aumento del numero di librettisti, compositori e cantanti necessari all'industria operistica, si allargava anche l'area geografica da cui dovevano essere reclutati. Coinvolgendo componenti così disparate e basandosi in modo pesante sulla corrispondenza postale, la preparazione delle produzioni divenne sempre più difficile, per cui spesso sfociava in compromessi, cancellazioni o sostituzioni dell'ultimo minuto.

La separazione geografica, le difficoltà da risolvere all'ultimo minuto – l'ingaggio di cantanti, il completamento della partitura – costituivano una forte ragione di stress per tutte le persone coinvolte; librettisti, compositori e cantanti operavano in una grande ristrettezza di tempo. Nonostante Faustini avesse accennato alla scrittura affrettata di *Rosinda* e *Oristeo*, sappiamo che creò gli altri libretti con maggiore calma, riuscendo a completarne diversi prima ancora che venissero richiesti; Aureli, invece, sembra aver operato quasi sempre sotto pressione. In un caso si lamentò del fatto che la mancanza di tempo gli avrebbe fatto scrivere un testo di qualità inferiore, «non dirò un parto, ma un'abhorto d'ingegno»[52], mentre attribuì la maggiore qualità del suo libretto successivo (*Le Fatiche d'Ercole*) alla inusuale mancanza di una scadenza:

> Se tal ora non m'è riuscito il poter colpire nel segno, sappi, ch'anco non sempre hò havuto per potervi applicare quella opportunità di tempo, che si ricerca in simili compositioni. Che ciò sia vero lo vedrai dà gl'effetti, mentre spero, che in queste mie fatiche destinate per Ercole conoscerai la differenza, che v'è dallo scrivere in fretta, al componere con la mente quieta, e à bell'agio. Confesso d'essermi in queste affaticato più, che negl'altri miei Drami per incontrar il tuo genio (Appendice I.46c).

Anche Minato espresse delle lagnanze analoghe, spiegando che in un'occasione aveva dovuto lavorare così rapidamente e a ridosso della scadenza da non aver avuto neppure il tempo di rileggere il libretto[53].

[52] Aureli, *Antigona*, prefazione. La mancanza di tempo lo costrinse anche a una scorciatoia, obbligandolo a riutilizzare del materiale preesistente; cfr. p. 198.

[53] Minato, *Mutio Scevola* (1665), prefazione: «Io involto in molt'altre occupationi ho fatica ad haver tempo di scrivere, non che di emendare».

Le difficoltà affrontate da questa generazione rappresentarono la sfida più grande nella carriera di Marco Faustini quale impresario. Benché soprattutto Aureli sia stato un eloquente testimone di queste difficoltà, esse diventano particolarmente chiare se osservate attraverso gli occhi di Faustini, il cui lavoro era proprio quello di superarle.

4. *Marco Faustini, impresario.*

La carriera di Marco Faustini esemplifica e illumina più di qualsiasi altra del periodo il mondo dell'opera istituzionalizzata. Il tipo di problemi che, come impresario di tre teatri differenti per un periodo di quasi due decenni (1651-1668), dovette affrontare con i suoi collaboratori, cantanti, librettisti e compositori, così come le soluzioni da lui escogitate, tutte con l'obiettivo di vendere biglietti, dimostrano come le questioni estetiche fossero sottomesse a quelle commerciali. Le controversie, alla pari della stessa vita operistica, divennero sempre più complicate di stagione in stagione e con l'aumentare del numero delle opere già prodotte, rendendo la richiesta di novità sempre più difficile da soddisfare. La programmazione delle stagioni successive richiedeva sempre più tempo; l'ingaggio di cantanti, compositori e librettisti, in competizione con altri teatri e mecenati, esigeva concessioni sempre maggiori alle varie figure professionali. Il lavoro di Faustini richiedeva una delicata opera di mediazione fra le diverse e spesso contrastanti istanze di ciascun elemento, per ognuno dei quali esisteva una specifica agenda.

Faustini assunse il ruolo del fratello al S. Apollinare immediatamente dopo la morte di quello, come si evince dalla dicitura del suo contratto del 25 ottobre 1655 con i proprietari del teatro; la sua valenza era di dieci anni a decorrere dal giugno 1656, data di scadenza del contratto di Giovanni. Le condizioni del contratto d'affitto dovevano essere conformi all'«affittanza fatta al Sign. Zuane Faustini suo fratello ne gli atti del Sign. Alberto Mastaleo notaro di questa città li 19 V 1650»[54]. Marco aveva in gestione solo metà del teatro, mentre il resto sarebbe stato gestito da uno dei proprietari

[54] *B.* 194: 168. Una buona parte di questo documento, il quale in realtà era un contratto con Zanetta Diamante, proprietaria di metà del teatro, è citata in Giazotto, *La guerra dei palchi*, p. 279. La data giusta del contratto è il 25 ottobre, non il 21 settembre – come riportato da Giazotto – né il 25 dicembre – come riportato da Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 68. I documenti riguardanti l'affitto del S. Apollinare sono trascritti in Glover, *The Teatro Sant'Apollinare*, cap. II: *The Administration of the Teatro Sant' Apollinare* e appendice 1.

originali, Francesco Ceroni, con cui Faustini fu sempre in causa fino al 1657, quando abbandonò il S. Apollinare per il S. Cassiano[55].

I libretti che Giovanni Faustini, alla sua morte, aveva lasciato non pubblicati e non rappresentati costituivano una proprietà di valore per un impresario agli esordi, specialmente se non era egli stesso un poeta, visto che nel mondo teatrale degli anni '50, assai competitivo, non era facile reperire nuovi testi. L'eredità di Giovanni fornì a Marco un importante capitale, materiale sufficiente per superare qualche stagione prima di dover commissionare nuovi libretti. Ma questa eredità costituiva per Marco più di un semplice capitale economico; è palese che le sue motivazioni erano anche affettive, in quanto la sua carriera da impresario, che iniziò e terminò con l'allestimento di opere di Giovanni, era essenzialmente un modo per promuovere la fama del fratello. Parte della sua strategia consisteva nell'elaborare l'immagine del «poeta furioso», un'immagine che lo stesso Giovanni aveva voluto dare di sé.

L'eredità lasciata da Giovanni beneficiò anche gli stampatori dei suoi libretti postumi. Ora che l'autore non era più in vita, erano loro con ogni probabilità a trarre profitto dalle vendite. Ed era anche loro interesse tenere in vita il mito di Faustini, collegare le sue opere postume ai successi passati di Faustini tramite l'immagine romantica del genio ispirato. Fu sicuramente per questa ragione che l'elenco integrale delle sue opere veniva citato ripetutamente, per titolo e per numero, in tutte le pubblicazioni postume. Di conseguenza, i testi di Faustini sopravvissero molto più a lungo rispetto agli altri libretti, in un periodo in cui, una volta allestita, un'opera era considerata vecchia, e l'originalità era la qualità più apprezzata in un libretto. Accanto al costante riferimento ai testi di Faustini, se ne lamentava di continuo e con ostentazione anche la prematura scomparsa.

Ciò si legge chiaramente sul frontespizio di *Eupatra* (1655), pubblicata quattro anni dopo la morte del librettista; la dedica, firmata da Bartolomeo Ginammi, lo stampatore, è indirizzata ad Alvise Duodo, destinatario dei precedenti libretti e socio in affari sia di Marco che Giovanni[56]:

> Non ha strale la morte, che offender possa la vita di coloro, che vivono per merito di virtù, & muoiono solo per necessità di natura. Uno di questi è il Sig. Giovanni Faustini di gloriosa ricordanza, che piansimo già morto, anzi ammiramo rapito dalle mani della morte, & aplaudemmo sposato con l'immortalità. Il livore mede-

[55] I documenti riguardanti questa controversia sono conservati in *b.* 194: 163-169. Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 68 e Glover, *The Teatro Sant'Apollinare*, cap. II.

[56] Sulla relazione fra Alvise Duodo e i fratelli Faustini cfr. Glover, *The Teatro Sant'Apollinare*, pp. 19-22 e 28.

simo non hà veleno per attossicar questa gloria, nè caligini per offuscar questo splendore, mentre tuttavia escono alla luce del mondo novi parti di quel nobilissimo ingegno, tra quale è l'Eupatra, che non può dirsi Orfana, mentre il Padre nella memoria de posteri è vivente, e Vostra Signoria Illustrissima nella protetione di lui è più, che mai vigoroso (Appendice I.36a).

Nella prefazione indirizzata al lettore Ginammi amplificò le sue valutazioni con alcune interessanti considerazioni estetiche: non solo elogiò l'«inventione» di Faustini, ma anche il suo metodo di sviluppo drammatico, che riservava lo scioglimento agli ultimissimi momenti dell'opera. Il passaggio si conclude riferendosi ancora una volta all'«inventione» dell'autore, ai suoi dodici lavori precedenti e al numero incalcolabile di tesori ancora in attesa di essere rappresentati.

Ecco finalmente l'Eupatra già anni quattro promessa. Duodecima fatica drammatica del Sig. Gio. Faustini di felice memoria. Se le sue opere hanno in questa Città, e nell'Italia tutta, dove frequentemente vengono rappresentate ottenuti gl'applausi universali, non si deve temere, che anco questa Principessa non habbia a conseguire i dovutili allori. Sarà ammirabile per l'inventione, e per la tessitura (...) L'Autore quasi presago di sua intempestiva morte lasciò di suo pugno ne' fogli alcune notarelle, onde andavano poste certe canzonette, che sono poi state fatte da virtuosissimo soggetto. A gl'Idioti paiono oscure quelle favole, che sole si svelano nell'ultime Scene, ma gl'intendenti, e studiosi l'amirano, poiche in simili compositioni devono tenersi sospesi anco gl'ingegni più curiosi, che così ha sempre professato l'Autore, non solo nelle dodeci opere fin'hora stampate, mà in altre ancora, che si riserbano gl'anni venturi (Appendice I.36b, d).

Marco riuscì a far andare avanti il S. Apollinare per diverse stagioni dopo la morte di Giovanni, producendo un totale di cinque opere, una basata su un libretto del fratello e quattro di due nuovi librettisti, Castoreo e Aureli. Per quanto concerne la musica, sembra che il regolare collaboratore di Giovanni, Cavalli, fosse riluttante a lavorare per Marco, il quale riuscì ad assicurarsene la collaborazione per una sola opera, l'*Erismena*[57]. Di conseguenza, per gli altri libretti fu costretto ad affidarsi a compositori di minore esperienza: Francesco Lucio (il quale aveva alle spalle solo un paio di stagioni) per *Pericle effemminato* (1653), e Pietro Andrea Ziani, un assoluto esordiente, per le altre tre[58].

[57] Forse Cavalli preferiva non lavorare con Faustini a causa di alcune esperienze negative con il secondo socio, Duodo. Nel luglio 1654 Cavalli espresse la propria insoddisfazione in una lettera indirizzata a Marco (*b.* 188: 14) (Appendice IIIA.1).

[58] In precedenza Lucio aveva scritto due opere, entrambe per il SS. Apostoli: *Orontea* e *Gli amori di Alessandro e di Rossane*; vedi Morelli e Walker, *Migliori plettri*, pp. CXXXII-CXXXIV. Le tre opere di Ziani per Faustini sono *La guerriera spartana* (1653-54), *Eupatra* (1654-55) e *Le fortune di Rodope e Damira* (1657).

Nonostante il successo di *Erismena*, con ogni evidenza Marco Faustini riteneva il S. Apollinare insoddisfacente, proprio come aveva temuto il fratello. Si trasferì al S. Cassiano nel 1657 (probabilmente a causa dei costosi contenziosi con Ceroni, uno dei proprietari), firmando un contratto con i fratelli Tron il 5 maggio 1657 per gestire il loro teatro per dieci anni – un impegno che non riuscì a portare a termine[59]. Lo stesso giorno, Marco formò una società assieme a Corraro, Duodo e Polifilo Zuancarli – suoi soci al S. Apollinare – per la produzione di opere. Grazie alle maggiori dimensioni, forse il S. Cassiano avrebbe potuto soddisfare l'aspirazione di Giovanni a un teatro più «maestoso» per i suoi ultimi lavori, ma alla fine ve ne fu rappresentato soltanto uno, l'*Elena*.

Per *Antioco* (1658-1659) ed *Elena* (1659-1660), due delle tre opere che egli produsse durante la breve permanenza al S. Cassiano, Marco seppe assicurarsi la collaborazione di Cavalli e di Minato, i quali nelle due stagioni precedenti avevano lavorato al SS. Giovanni e Paolo[60]. Ma solo il primo dei libretti di Minato era originale; *Elena* era una rielaborazione di uno scenario lasciato da Giovanni Faustini, un'altra parte della sua eredità. Non essendo stato incluso nella lista dell'*Oristeo*, ed essendo sopravvissuto in uno stato altamente incompiuto, si può presumere che *Elena* fosse uno degli ultimi progetti di Faustini. Secondo la dedica di Minato e la nota al lettore, al momento della sua morte Faustini aveva lasciato un abbozzo del soggetto che Minato dovette poi sviluppare:

Il Soggetto di questo drama uscì dal Felicissimo ingegno del già Sign. Giovanni Faustini di famosa memoria: e della cui Virtù stupirono i Teatri non solo di questa Città, ma quelli ancora de' più remoti Paesi. Molte penne sublimi son state richieste, doppo la di lui Morte, a vestirlo col manto della Poesia, e con varie ragioni ciascuno ha ricusato. Io non hò saputo rifutar quest'honore (...). (Appendice I.37a)

[59] Contratto del 5 maggio 1657. Vedi Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 41; testo citato in *Quellentexte*, p. 71; vedi anche Glover, *Sant'Apollinare*, p. 24; Giazotto, *La guerra dei palchi*, pp. 257-258.

[60] Il trasferimento di Minato dal SS. Giovanni e Paolo al S. Cassiano, sotto Faustini, potrebbe essere stato incoraggiato dal trasferimento in senso opposto di Aureli, dal S. Apollinare sotto Faustini al SS. Giovanni e Paolo; Minato allude a ciò nella prefazione ad *Antioco* (Appendice I.42). La terza opera a San Cassiano, in realtà prodotta già nel 1658, fu *L'incostanza trionfante ovvero il Theseo*, con un libretto problematico di Francesco Piccoli, messo in musica da Ziani (cfr. n. 77). La produzione di *Antioco* è a tutt'oggi la meglio documentata del periodo, grazie alla sopravvivenza, fra le carte di Faustini, del registro di produzione (in *b.* 194, senza numero); ciò costituisce uno degli argomenti centrali del magistrale studio di Bianconi e Walker, *Production*.

Dopo le solite allusioni convenzionali alla fama e alla morte di Faustini, Minato conclude con un'elaborata evocazione del predecessore: «Prego il Cielo, che la Pace delle sue Ceneri non resti turbata da chi delle mie imperfettioni prenda ardimento di farne risentire alla di lui Virtù qualche tocco. Mi dichiaro però, che, ciò, che v'è di male è mio, e tutto ciò, che vi risplende di buono è suo. Tu Lettor Cortese ammira il Soggetto, compatisci le Parole» (Appendice I.37b).

Sembra quasi che Marco abbia voluto preservare l'eredità di Giovanni, impiegandola con parsimonia per mantenerne il valore, oppure abbia voluto ricorrervi solo quando non vi erano altri libretti disponibili. Dopo averlo premurosamente tenuto per sé per cinque anni, è probabile che abbia consegnato l'abbozzo di *Elena* a Minato, il quale, avendo già scritto *Antioco* per la stagione precedente, era forse troppo occupato per scrivere un libretto del tutto nuovo per la stagione del 1659[61]. L'anno successivo Marco si trasferì di nuovo con la sua compagnia, questa volta in maniera definitiva, al più maestoso di tutti i teatri veneziani, il SS. Giovanni e Paolo; è qui che alla fine tentò di allestire il resto delle opere di Giovanni[62].

5. *Marco e la guerra dei teatri.*

Gli anni '60 videro un radicale cambiamento nella struttura della politica teatrale; gli anni '50 avevano costituito un periodo di espansione, una sorta di mischia che seguiva il consolidamento del genere, avvenuto alla fine degli anni '40. Gli anni '60, al contrario, furono dominati da due teatri, uno vecchio, il SS. Giovanni e Paolo, l'altro nuovo di zecca, il S. Salvatore a S. Luca, appartenente ai Vendramin, il quale aprì le porte nel 1661[63]. La

[61] L'intervento di Minato consistette anche nella riscrittura di un nuovo prologo e alcune nuove arie, *Nuovo prologo et ariette* (1659), presenti nella partitura manoscritta (I-Vnm, It. IV, 369 [9893]).

[62] Sui primi legami di Faustini con il SS. Giovanni e Paolo cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 59, in particolare n. 11. Il primo documento datato che associa Marco al teatro è un contratto del 6 giugno 1660 con lo scenografo Ippolito Mazzarini (*b.* 194: 11), cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 315. Solo un abbozzo preliminare del contratto originale di Faustini con i proprietari del teatro e un successivo rinnovo, datato 23 febbraio 1665, sembrano esserci pervenuti (*b.* 194: 134); cfr. anche Giazotto, *La guerra dei palchi*, pp. 266-267.

[63] Secondo Ivanovich il Teatro S. Salvatore fu il secondo ad aprire i battenti, dopo il S. Cassiano. In origine «fatto per recitar Commedie», rinacque dopo un incendio e cominciò a produrre opere nel 1661 (*Minerva al tavolino*, p. 399). Bonlini lo elenca come ottavo (*Le glorie della poesia e della musica*, p. 14). Un'ampia collezione di documenti riguardanti questo teatro si trovano in I-Vcg, Archivio Vendramin; alcuni di essi sono citati in Mangini, *I teatri di Venezia*, pp. 48-55. Uno in particolare, un bilancio del 1669 per la

competizione fra questi teatri condì e determinò la vita operistica a Venezia per i successivi quindici anni. Nonostante una breve parentesi nel 1666, determinata dalla temporanea ripresa del S. Cassiano e del S. Moisè, il loro quasi-monopolio iniziò a sgretolarsi solo agli inizi degli anni '70, con la riapertura del S. Moisè sotto una gestione nuova e aggressiva, che generò subito un'enorme pubblicità riducendo il costo dei biglietti. Alla fine del decennio il monopolio fu spezzato quasi definitivamente con l'apertura di due nuovi teatri, il S. Angelo e il S. Giovanni Grisostomo.

Malgrado il SS. Giovanni e Paolo avesse continuato ad operare ininterrottamente dalla sua apertura, nel 1639 (era l'unico teatro ad esserci riuscito), il trasferimento di Marco Faustini nel 1660 comportò una nuova ripresa delle attività, che sfociarono in dodici stagioni con due produzioni ogni anno. Questo obiettivo fu quasi raggiunto anche dal S. Salvatore, il quale si era velocemente ripreso dopo lo spettacolare fiasco della sua produzione inaugurale, *Pasife*[64]. Il clima competitivo di quegli anni, concentrato sempre di più sulla rivalità fra questi due teatri, è attestato dai pettegolezzi teatrali dell'epoca, dai capovolgimenti e cambiamenti di programma menzionati nei libretti e altrove. Stando a quanto riporta Aureli nella prefazione ad *Antigona*, nel 1660, ovvero la prima stagione di Faustini, girava voce che al SS. Giovanni e Paolo non vi sarebbe stata alcuna rappresentazione:

> Quanto sia facile a ingannarsi l'opinione del Volgo, questa volta lo vedrai da gli effetti; mentre essendosi per la Città di Venetia diseminata una voce, che quest'anno non s'havrebbe recitato nel Teatro à SS. Gio: e Paolo, questo hà dato motivo à chi assiste al dominio, e protettione del medesimo Teatro di farti vedere nel breve

produzione di *Argia*, è illustrato nella fig. 24 (cfr. n. 104). L'apertura del S. Salvatore deve aver infastidito Faustini, almeno a giudicare dalle affermazioni di Ziani in una lettera del 12 giugno 1666 indirizzata all'impresario (*b.* 188: 268) (Appendice IIIA.12); cfr. Giazotto, *La guerra dei palchi*, p. 507.

[64] Il clamore che circondò la prima di *Pasife* è descritto in una lettera di Giovanni da Mosto a Ottavio Labia, del 20 febbraio 1661: «Fu curiosa quela [opera] di S. Lucca, che non pottendosi più tollerare proruppe l'auditorio in una insolenza la prima sera, che anco fu l'ultima, gettando in scena tutto quelo veniva alle mani, abbrugiando tutti l'opera [libretto] et con gridi e batterelle fussimo sino le 8 della notte con il maggior solazzo, che mai habbi hautto. Il teatro pieno di dame fu causa che ovviò maggior male, perche in una parola meritavano di peggio. Ghe la mando [il libretto dell'opera] insieme con un'altra, che questa sera devesi reccitare nel teatro medemo, et stimo con simile aplauso». Lettera citata in Mangini, *I teatri di Venezia*, pp. 52-53, n. 26, da Andrea da Mosto, *Uomini e cose del '600 veneziano (da un epistolario inedito)*, «Rivista di Venezia», XII (1933), 3, p. 117-122: 117. La seconda opera a cui fa riferimento da Mosto era la ripresa di *Eritrea* (Faustini/Cavalli).

corso di questo Carnevale, che non solo si recita, mà di più à comparir sù la Scena doi Drami. (Appendice I.45a)[65]

A quanto pare, la decisione di produrre una seconda opera venne presa all'ultimo minuto, in quanto Aureli fu obbligato a modificare il proprio lavoro per adattarlo alle risorse disponibili dalla prima produzione, *Gli Avvenimenti d'Orinda* (Pietro Angelo Zaguri/P. A. Ziani): «(...) per la strettezza del tempo mi è convenuto aggiustare il Drama sopra le Scene (trattane sol una) sopra i medesimi Balli, e sù parte delle machine inventate dall'Illustrissimo Sig. Zaguri» (Appendice I.45b).

Che tali voci e cambiamenti di programma rivestissero un'importanza non solo locale è confermato dal *Rimino*. L'edizione del 13 dicembre 1661 riporta che la decisione (evidentemente recente) del SS. Giovanni e Paolo di produrre due opere avrebbe costretto gli altri teatri, ovvero il S. Salvatore, a fare lo stesso: «se non di sopravanzare, almeno di caminare del pari»[66]. Tuttavia, il S. Salvatore non riuscì a «caminare del pari» fino al 1666, quando per la prima volta dalla sua disastrosa stagione inaugurale fu in grado di rappresentare due opere. L'anno successivo il tentativo di «sopravanzare» prese una direzione senza precedenti: invece di dividere la stagione nelle consuete due parti, con un'opera ciascuna, le due opere furono programmate in coppia, da alternarsi regolarmente. *La Prosperità di Elio Seiano* di Minato doveva essere seguita – e conclusa – la sera successiva dalla *Caduta di Elio Seiano,* entrambe messe in musica da Antonio Sartorio, creando una sorta di *Ring* ante litteram. Ma alla fine il progetto fallì; per cause non ben specificate, la prima rappresentazione della seconda opera ebbe luogo solo

[65] La stessa voce è riportata anche in *b.* 188: 375.

[66] «Gl' interessati in questi Teatri [S. Luca e Grimani], accelerano i loro preparamenti; e poi che si aspettano li due Prencipi di Bransvich, oltre il terzo Cattolico, che continua a soggiornare in questa Città, e si aspetta parimente da Fiorenza di passaggio, e ritorno in Ispruch il Sereniss. Arciduca, et Arciduchessa sua Consorte, fanno a gara li medesimi interessati, et havendo quei del Teatro di San Gio: e Paolo rissoluto rappresentare due Opere; si sforzano gl'altri di San Luca, se non di sopravanzare, almeno di caminare del pari, in modo che non guardano a qual si sia opera [=spesa]: et i medesimi di S. Gio: e Paolo, oltre l'haver fatta provisione di Musici assai stimati serventi a Prencipi, hanno fatto venire da Roma una cantatrice sopramodo stimata, non meno nel cantare, che nell'esser bella, in età di 15 in 16 anni, alla quale di Donatico hanno stipolato 150 Doppie di sopra una veste di brocato d'oro, per il viaggio 200 scudi d'argento, et il tutto fino a primi giorni di Quaresima per se, sua Madre, un Virtuoso venuto ad accompagnarlo, per un Servitore, et una Cameriera» (cit. in Matteini, *Il "rimino",* pp. 91-92). Un passaggio di questa cronaca è citato in Selfridge-Field, *Pallade veneta*, p. 336.

due settimane dopo la prima opera. È possibile che il progetto di Minato fosse ispirato più da ragioni di pubblicità che di praticità[67].

Gli sforzi compiuti dal SS. Giovanni e Paolo e dal S. Salvatore per mantenere un ritmo regolare di due produzioni a stagione costringevano gli amministratori a trattative serrate per accaparrarsi cantanti, librettisti e compositori. La situazione era ulteriormente complicata dalla competizione con teatri fuori Venezia; il successo delle compagnie teatrali itineranti nel diffondere in provincia la predilizione per l'opera veneziana, negli anni '50 aveva portato a stagioni d'opera regolari in numerose città italiane – ad esempio a Bologna, Genova, Milano –, per non menzionare le corti francesi e austriache; tutti cercavano di assicurarsi da Venezia i cantanti, i compositori e i librettisti più rinomati. I problemi di personale richiedevano un'estrema flessibilità da parte delle amministrazioni teatrali, le quali dovevano essere pronte ad apportare all'ultimo momento sostituzioni, modifiche e addirittura nuovi incarichi. Esistono per questi anni numerose testimonianze di cancellazioni e posticipi attuati all'ultimo istante, e diverse strategie furono sviluppate per affrontare situazioni simili; in alcuni casi, quando la prima opera non aveva avuto successo oppure non era ancora pronta, veniva sostituita dalla seconda e un'altra nuova opera veniva prodotta in tutta fretta[68]. L'*Antigona* di Aureli non fu certamente l'unica opera pensata per riutilizzare il materiale della prima. Almeno in un'occasione la ripetizione della prima opera, con la sostituzione di qualche aria, supplì alla mancanza di una seconda opera[69].

La competizione di questi anni aumentò il valore di ogni librettista, compositore e cantante affermati; cercando d'ingaggiare gli artisti di più alta fama e qualità, gli amministratori dei teatri facevano di tutto per evitare di essere battuti da offerte più alte[70]. Spesso cercavano di proteggersi stipulan-

[67] Questa storia, che può essere ricostruita anche in base alle prefazioni di Minato ai due libretti, datate rispettivamente 15 gennaio e 3 febbraio, è narrata in Monson, *A Seventeenth-Century Opera Cycle.*

[68] Questo fu il caso dell'ultima opera di Cavalli, *Massenzio*, sostituita all'ultimo minuto da un'opera di Sartorio sullo stesso libretto; cfr. lettera di Dolfin a Johann Friedrich, del 23 dicembre 1672 (Appendice IIIB.10).

[69] Un avviso del 6 febbraio (I-Vnm, It. VI, 460 [12104]) indica che ciò accadde nel 1683 al S. Giovanni Grisostomo (Appendice IIIC.4).

[70] Questo atteggiamento risulta esplicito in una lettera del 20 settembre 1675, nella quale Nicolò Beregan esprime al duca Johann Friedrich il proprio desiderio d'ingaggiare un determinato cantante, Gratianini, nel momento stesso in cui avesse messo piede a Venezia, prima che la direzione di qualsiasi altro teatro potesse contattarlo (Appendice IIIB.24); cfr. anche la lettera del 17 novembre 1675 (Appendice IIIB.25).

do contratti che duravano più di una stagione; nel contempo, però, avevano bisogno di poterli cancellare qualora la collaborazione si fosse dimostrata di poco successo. L'estrema delicatezza di queste trattative, soprattutto con i cantanti, traspare con particolare vivacità dalle carte di Faustini.

Sebbene rivelino molto più sul rapporto dell'impresario con i cantanti che con i compositori, queste carte mostrano il tipo di compromessi che Faustini era costretto ad accettare pur di assicurarsene l'ingaggio. Le trattative tanto con Cesti quanto con Ziani devono esser state piuttosto spiacevoli, anche se per ragioni differenti; Cesti, il quale non scrisse la sua prima opera per Faustini prima del 1666, faceva il prezioso, prima prometteva di fornire delle partiture e poi faceva marcia indietro, dettava condizioni, incluso l'ingaggio di determinati cantanti, e poi le ritirava[71]. Ziani, il quale dal 1657 aveva lavorato regolarmente per Faustini al S. Apollinare, aveva invece un carattere più difficile: accusava costantemente l'impresario di pagarlo poco e di stimarlo meno rispetto a Cesti e a Cavalli; le sue lettere a Faustini sono piene di richiami alla propria affidabilità e ai successi passati[72]. Il caso di Cavalli, senza dubbio il compositore più ricercato dell'epoca, si dimostrò il più deludente di tutti. Cavalli era chiaramente riluttante a firmare il contratto offertogli nel 1662, che alla fine si decise ad accettare alla condizione di dover comporre, per mancanza di tempo, una sola opera nuova invece di due: «ma à questa affettuosa risolut^ne^ mi s'interpone un intoppo, posto però da V. S. e non da mè; perche ella vorrebbe due opere, et io per il poco tempo, non posso prometterglile, havendo anco altri miei interessi proprij, che mi tengono occuppato. (...) S'assicuri, che se il tempo me lo permetesse [non] risparmiarei fattica anco d'avvantaggio [di acconten]tarla in tutto» (Appendice IIIA.3b)[73]. La frustrazione di Faustini dovette essere assai profonda nel 1665, quando Cavalli, apparentemente troppo occupato

[71] Queste difficoltà emergono dalla corrispondenza di Cesti con Faustini, di cui si conservano ventuno lettere fra i documenti di Faustini. Le lettere sono elencate e discusse in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, pp. 442-466. Quattro lettere sono trascritte in *Quellentexte*, pp. 74-77. Per altre trascrizioni di queste lettere cfr. Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 496-512; cfr. anche Brunelli, *L'impresario in angustie*.

[72] Alcuni passaggi della corrispondenza tra Ziani e Faustini sono pubblicati in Giazotto, *La guerra dei palchi*, pp. 465-508, appendice B. Cfr. anche Brunelli, *L'impresario in angustie*, *passim*. Due lettere complete sono trascritte in *Quellentexte*, pp. 78-80, entrambe espressione dell'invidia di Ziani per gli altri compositori; cfr., ad esempio, la lettera del 25 luglio 1665 (Appendice IIIA.5).

[73] Cavalli a Faustini, 8 agosto 1662 (*b.* 188: 380), facsimile in Wolfgang Osthoff, *Cavalli*, in *La musica*, Torino, UTET, 1966, vol. I, p. 825-834: 829. Il documento, il quale non è del tutto integro, è trascritto in Glover, *Cavalli*, pp. 168-169. Cavalli cercò invano di convincere Faustini

per fornire un'altra opera al SS. Giovanni e Paolo, si trasferì al S. Salvatore, dove per le stagioni 1665 e 1666 compose subito due nuove opere, *Mutio Scevola* e *Pompeo Magno*[74].

La necessità di produrre due opere a stagione e il numero limitato di librettisti esperti obbligava l'impresario a sfruttare qualsiasi testo avesse per le mani. Nella maggior parte delle stagioni Faustini poteva contare su un libretto di Aureli, ma aveva difficoltà a trovare un secondo autore – prima di trasferirsi al S. Salvatore con Cavalli, Minato fu disponibile una sola volta con lo *Scipione affricano* (1664). In altre stagioni Faustini riuscì a convincere diversi nobili e un canonico a improvvisarsi librettisti: il conte Zaguri e Nicolò Beregan rispettivamente nel 1660 e nel 1661, il dottor Cristoforo Ivanovich nel 1663[75].

Date le condizioni, non stupisce se durante gli anni '60 l'eredità di Giovanni Faustini continuò a essere una preziosa fonte di materiale rappresentativo, anche se sorprende che la prima ripresa di un lavoro di Faustini, l'*Eritrea*, ebbe luogo nel 1661 non al SS. Giovanni e Paolo, bensì al S. Salvatore[76]. Ma i libretti di Faustini avevano già almeno dieci anni – alcuni quasi venti – e invecchiavano ogni giorno di più; non avendo seguito l'evoluzione del gusto veneziano, non erano più adeguati. Il problema era ancor più grave in quanto la nuova generazione di librettisti, che aveva preso in prestito la struttura narrativa e le tipologie di personaggi di Faustini, erano ormai andati oltre. Alla fine degli anni '50 e negli anni '60, come abbiamo visto, i soggetti «storici» erano ridivenuti popolari; il racconto «inventato» non piaceva più. Il modello faustiniano divenne infatti oggetto di critica già

ad accettare l'*Ercole amante*, rappresentato poco tempo prima, in luogo di una seconda opera nuova (cfr. anche il documento non datato *b.* 194: 49, trascritto in *Quellentexte*, p. 74).

[74] Ancor peggio, da quanto viene riferito, il *Pompeo magno* di Cavalli ebbe enorme successo, mentre le recensioni dell'opera concorrente al SS. Giovanni e Paolo, il *Tito* di Cesti e Beregan, furono discordanti, almeno stando a una lettera del 9 maggio 1966 indirizzata da Ziani a Faustini (Appendice III.11a). Nel 1667 Faustini riuscì a riottenere Cavalli per un'opera, lo sfortunato *Eliogabalo* (contratto del 29 giugno 1667 [*b.* 194: 50], citato parzialmente in Brunelli, *L'impresario in angustie*, pp. 334-335; cfr. anche Glover, *Cavalli*, p. 28).

[75] Probabilmente, le cose erano altrettanto complicate al S. Salvatore, dove nei primi anni '60 furono spinti a collaborare almeno tre nobili, Giuseppe Artale, Giacomo dall'Angelo e Ippolito Bentivoglio. Dall'Angelo era membro della stessa accademia di Aureli e Minato, gli Imperfetti.

[76] Forse Minato, al tempo coinvolto nella gestione del S. Salvatore, ricevette un permesso speciale (da Marco) per la ripresa. Ciò è suggerito dalla dedica dello stampatore alla seconda edizione del libretto (Appendice I.35c). Sulla questione del diritto d'autore cfr. Bianconi e Walker, *Production*, pp. 237-239 e nn. 75-76; tale questione richiede ulteriori approfondimenti.

alla fine degli anni '50, o almeno così traspare dalla prefazione dello stampatore all'*Incostanza trionfante overo il Theseo* (1658), una delle opere più problematiche del periodo:

L'autore [hà] con tutto lo studio evitato d'innestar in questo Drama quegl'intrecci, che sono stati, e sono communi à quasi tutte simili Compositioni. Non vi vedrai perciò, ne Lettere, ne Ritratti, ne Monili, ne Prencipi, ne Prencipesse in Habiti mentiti, ne Parti supposti da' Nutrici, ne altre pretese inventioni tali, che se bene si producono per nuove, e diverse, sono però sempre le stesse, nè possono certo più dilettare. Vi troverai bensì un'ordine continuato di simulationi, cabale, ed artificij, che caminano con puro passo Naturale, ò Politico, e che come spero non ti spiaceranno. (Appendice I.52)[77]

La struttura poetica del libretto, cosa ancora più significativa rispetto al soggetto o agli elementi narrativi, era cambiata considerevolmente nel corso degli anni '50, con un enorme incremento del numero delle arie rispetto al recitativo[78]; non sorprende quindi che i libretti di Faustini dovessero essere modernizzati perché avessero successo. Molte delle difficoltà e tribolazioni di Marco Faustini al SS. Giovanni e Paolo furono frutto della sua intrattabilità, della sua ostinata difesa della fama del fratello dinnanzi alle nuove esigenze stilistiche.

Anche il primo libretto di Faustini rappresentato dopo la morte di questi, *Eupatra* (1655), richiedeva modifiche, benché fosse stato scritto solo quattro anni prima[79]. Nuove scene comiche avevano sostituito quelle con divinità – tutte impiegate come intermedi – e furono aggiunte due arie per uno dei personaggi principali, Irene. Tali modifiche testimoniano i nuovi gusti del pubblico: la crescente importanza dei personaggi comici, il declino dell'importanza delle divinità, l'aumento del numero delle arie. Forse per accrescerne il valore o la credibilità, una nota dello stampatore spiega che le nuove arie aderivano a dei tardi suggerimenti del poeta stesso (Appendice I.36d).

[77] Durante il suo primo anno di vita questo libretto ebbe diverse edizioni, non solo perché era andato esaurito, ma anche a causa di riscritture, accuse di plagio e così via. Si tratta dell'opera riguardo alla quale Ziani in seguito dirà di aver scritto e riscritto ripetutamente; cfr. cap. VII, n. 26.

[78] Anche per le opere riprese in anni successivi alla prima rappresentazione si ritenevano necessarie delle modifiche: venivano spesso cambiate alcune arie, dei personaggi aggiunti o eliminati. Ma questo era forse dovuto soprattutto alle modifiche del cast o semplicemente al tentativo di far apparire più nuova l'opera. Talvolta venivano aggiunte nuove arie addirittura tra le diverse rappresentazioni di una stessa stagione, come indicato nelle seconde e terze edizioni di diversi libretti (come, ad esempio, in *Antigona* [1660] e *Claudio Cesare* [1672]).

[79] Tecnicamente si tratta della seconda opera rappresentata postuma, visto che Faustini morì durante la stagione del 1651, prima che fosse prodotta *Eritrea*. Questo risulta chiaro dalla prefazione del libretto e in altri documenti presentati in Beth Glixon e Jonathan Glixon, *Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries*, JM, X (1992), pp. 48-73.

Una seconda nota dello stampatore ci informa riguardo alla grande cautela con cui fu aggiunto nuovo materiale, in quanto Faustini si sarebbe estremamente risentito del fatto che i suoi lavori – evidentemente considerati inviolabili – venissero manomessi: «Per aggradirti eccoti stampate l'aggiunte all'Eupatra fatte da virtuosissimi soggetti le quali però sempre furono abborite dal genio dell'autore. Nondimeno si sono andate disponendo in maniera, che niente levano al sussiego dell'opera» (Appendice I.36f)[80].

Il problema della modernizzazione divenne ancora più grande nel 1661, quando *Eritrea*, scritta nove anni prima, fu nuovamente rappresentata al Teatro S. Salvatore. Non sarebbe stato sufficiente aggiungere alcune arie e delle scene; oltre a un nuovo prologo, ci furono cambiamenti tra i personaggi comici – ne fu aggiunto uno nuovo (Trinano), una giovane donna fu sostituita da una vecchia nutrice (Misena), un terzo personaggio ricevette un nuovo nome (Florindo invece di Lesbo) –, nonché furono inserite diverse scene comiche. Numerose arie furono aggiunte a fine scena, furono tagliate le seconde strofe di altre arie preesistenti e alcune arie strofiche furono sostituite da forme più complesse. Più significativi delle aggiunte, tuttavia, furono forse i tagli, i quali coinvolsero una buona parte dei recitativi, numerosi duetti e due soliloqui di uno dei personaggi principali[81].

Le differenze fra le due versioni di *Eritrea* erano così grandi che per l'occasione fu pubblicato un nuovo libretto, «con nuove aggiunte d'incerto autore»; inoltre, venne ristampato intatto anche il libretto originale di Faustini con lo scopo di permettere il confronto, come leggiamo dalla nuova prefazione, stampata in entrambi i libretti[82]:

Ecco, che ad onta del tempo (e pur ha per gloria di strugerlo) di nuovo si fà vedere alla luce l'Eritrea. La virtù di chi la compose servì di scudo per riparo ai colpi

[80] Sappiamo dalla prefazione all'*Egisto* (citata in precedenza) che Faustini si risentiva addirittura quando era egli stesso a dover modificare i propri libretti.

[81] In realtà c'erano sette scene comiche nuove, ma alcune sostituivano delle vecchie. Il delirio di Theramene (II, 5) fu sostituito da una scena comica, mentre il suo soliloquio in III, 11 venne semplicemente eliminato. Trinano, sotto il nome Vaffrino, così come diverse delle sue scene solistiche erano già presenti nella ripresa di Bologna del 1654 (*Eritrea,* Bologna, del Dozza, 1654).

[82] Venne cambiata solo la data sul frontespizio, 1662, il che deve aver confuso i cronisti: tutti infatti supposero che il lavoro fosse stato davvero rappresentato al S. Apollinare nel 1662, mentre, di fatto, il teatro era chiuso già da diverso tempo.

dell'oblivione. Puote ben il tempo trionfar della vita dell'Auttore: ma in vano s'affaticò d'ecclissar il nome d'un che tuttavia risorge al mondo. Mà perché vi sono state aggionte, et levate mille cose sì è stato proprio il ristamparla prima nella forma stessa, che fù già con molto splendore rappresentata in questa città, & nella guisa apunto, che dall'Auttore fù fabricata; poi seguente havrai nel medesimo libretto quella, che al presente si recita[83]; essendosene così compiaciuto, chi n'era padrone per incontrare nelle sodissfationi de suoi amorevolissimi padroni a quali si tiene molto obligato, onde così non rimarà deffraudato il merito di chi la compose, & rimarano consolati quelli che al presente la fanno rappresentare (Appendice I.35c)[84].

Ancor più scoraggianti dovevano essere i problemi sollevati dal progetto di Faustini di produrre al SS. Giovanni e Paolo, per l'anno seguente, un altro libretto postumo del fratello, la *Medea placata*[85]. A quanto pare, nessun tipo di revisione sarebbe stata sufficiente a rendere l'opera realizzabile; fu infatti ritirata all'ultimo minuto, durante le prove, in quanto «stimatasi di poco gradimento agli auditori» (possiamo solo immaginarne le ragioni). Fu sostituita dagli *Scherzi di Fortuna*, di Aureli e Ziani, la cui prima ebbe luogo solo una settimana dopo, nel tardo gennaio[86]; questa fu a sua volta seguita, il 3 febbraio successivo, da un'ulteriore opera frutto della stessa collaborazione, *Le Fatiche d'Ercole*[87].

La cancellazione di *Medea placata*, nel 1662, non risolse i problemi di Faustini; le cose peggiorarono ulteriormente nelle stagioni successive: sembra che egli abbia dovuto affrontare una sorta di crisi quando Cavalli, nel

[83] Alla fine i due libretti divennero due pubblicazioni differenti, ossia la ristampa del 1662 e *L'Eritrea* (...) *Da rappresentarsi nel Novissimo Teatro di S. Salvatore, Anno 1661* (Venezia, Batti, 1661).

[84] Forse furono necessarie due pubblicazioni perché l'opera non venne rappresentata nel teatro di Faustini; Marco potrebbe aver insistito.

[85] Questo libretto non fu mai menzionato da Giovanni, però fu elencato fra le sue opere non rappresentate nella prefazione a un altro suo libretto postumo, l'*Alciade*, pubblicato nel 1667 (Appendice I.38a).

[86] *Il rimino* del 17 gennaio 1662 riporta, in riferimento al 14 gennaio: «fin dalla settimana passata doveva aprirsi il teatro di SS. Giovanni e Paolo, e recitarsi l'opera intitolata *Medea placata*, ma fattane la prova, e stimatasi di poco gradimento agli auditori, hanno havuto per bene gli interessati di lasciarla da parte, e provedere d'altro soggetto, per il che in ordine alli *Amori di Pirro infruttuosi*, che furono rappresentati l'anno passato, si reciteranno le nozze del medesimo [= *Gli scherzi di fortuna*]». Cfr. Selfridge-Field, *Pallade veneta*, p. 337, documento n. A22.

[87] Sia *Gli scherzi di fortuna* che *Le fatiche d'Ercole* dovevano essere state quasi pronte mentre già erano in corso le prove della *Medea placata*. *Ercole* era il libretto che Aureli sentiva di aver fatto con comodo (cfr. p. 191 e Appendice I.46c). Queste opere sono menzionate due volte nel *Rimino* (Selfridge-Field, *Pallade veneta*, documenti n. A23 e A24).

1665, si trasferì assieme a Minato al S. Salvatore[88]. Tale crisi si acuì a seguito di alcune voci sulla possibile riapertura di due teatri, il S. Cassiano e il S. Moisè, cosa che avrebbe reso ancor più difficile reperire librettisti, compositori e cantanti. Nel 1666 i due teatri riaprirono, anche se per poco, per produrre due opere ciascuno, portando a otto il totale delle opere rappresentate a Venezia durante in quella stagione; il S. Moisè produsse un'altra opera nel 1667. Gli sforzi (probabilmente vani) da parte di Faustini per anticipare di due settimane l'inaugurazione della stagione del 1666, dal tradizionale giorno di S. Stefano (26 dicembre) alla Festa di S. Lucia (13 dicembre), potrebbe essere interpretato come un tentativo di conquistare una posizione di vantaggio rispetto ai concorrenti[89].

Di fronte alla prospettiva di una crescente competizione l'impresario sembra ancora più desideroso del solito di sfruttare il lascito del fratello; nonostante il fallimento della *Medea placata*, per la stagione 1666 Marco programmò la ripresa di uno dei primissimi libretti di Giovanni, la *Doriclea*, scritto più di venti anni prima. Forse sperando che una nuova messa in musica potesse minimizzare gli effetti dell'età – ma anche perché il compositore originale, Cavalli, stava lavorando al S. Salvatore – commissionò a Ziani una nuova partitura[90]. La reazione del compositore alla lettura del testo, espressa in una lettera all'impresario, dà la misura di quanto fossero cambiate le consuetudini librettistiche dopo la morte di Giovanni:

[88] Alla fine anche Aureli si trasferì al S. Salvatore, ma solo nel 1670, dopo la repentina partenza di Minato per Vienna, la quale portò addirittura a una causa civile contro di lui, aperta dai fratelli Vendramin per la rottura del contratto di tre anni che Minato aveva firmato con loro nel 1667. Sembra che Aureli sia succeduto a Minato nel ruolo d'impresario, visto che firmò molti dei contratti e altri documenti successivi. I dettagli sulla causa contro Minato possono essere ricostruiti grazie ai documenti conservati presso gli archivi Vendramin; cfr. in particolare *b.* 42 F 6/1-6 [49], ff. 28-30, 41-48; cfr. anche Ellen Rosand, *Minato*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XII, p. 332; cfr. inoltre Benedetti, *Il teatro musicale*, pp. 213-214.

[89] Le sue intenzioni sono documentate in una lettera indirizzatagli dal cantante Antonio Cavagna il 14 novembre 1666 (*b.* 188: 37): «a me non è stata sin hora nota la premura che V. S. E. tiene di recitar a S.ta Lucia, che però farò tutti li miei sforzi per trovarmi a tempo». Giovanni Faustini aveva forse fatto un tentativo simile nel 1651, stando a Glixon e Glixon, *Marco Faustini*.

[90] Nonostante il contratto di Cavalli con il S. Salvatore, Faustini potrebbe avergli chiesto, invano, di rivedere la sua vecchia partitura; lo suggeriscono diversi riferimenti a Cavalli contenuti in alcuni documenti che riguardano tale commissione, tra cui due lettere a Faustini da parte di Antonio Cavagna, un cantante con il quale l'impresario stava trattando (*b.* 188: 127 e 125), nonché una lettera di Ziani datata 25 luglio 1665 (*b.* 188: 82), citata in parte da Giazotto, *La guerra dei palchi*, pp. 503-504 e riportata, sempre parzialmente, nell'Appendice IIIA.5.

Mi pare che l'opera sia un poco secca particolarm.te solliloquij assai lunghi, come sterile di Canzonette. Vedrà che ho cavato anco qualche arietta di più del suo aviso per rallegrarla più che sia possibile ma dubito (se non la guarnisse di Arie) vogli buttar inseriora; lei sa l'uso hodierno, e li solliloquii così lunghi vengono abborriti da tutti sì che io l'aviso per tempo acciò si risolvi per il meglio. Io ho troppo in urto prima l'opera del Beregano che ha molto grido sì per esser nuova e desiderata, come perché è in gran stima; e la Doriclea (e ben belliss.ma) mà è opera vecchia e già sentita altre volte per la poesia, e veramente non mi pare che possa star a petto del Tito. (Appendice IIIA.5a)

Nonostante Ziani considerasse il testo antiquato, soprattutto in paragone all'altra opera in programma quella stagione al SS. Giovanni e Paolo, il *Tito* di Beregan, completò la partitura in tempo per la rappresentazione; ma per ragioni complesse aventi a che fare con la politica teatrale, fu sostituita all'ultimo minuto – eccetto il prologo – dall'*Orontea* di Cesti[91]. Come si legge nella dedica anonima di *Orontea* (con ogni evidenza scritta da Marco), datata 10 gennaio 1666 [1667] (ovvero a pochi giorni dalla prima)[92]: «Dopo essersi per il corso di nove mesi dispendiato profusamente per fatti comparire con pompa in Iscena la Doriclea Drama composto dalla felice penna del Sig Giovanni Faustini di buona memoria, & che fù rappresentata l'anno 1643 [*sic*], in questa Città (...) si sono fraposte tante difficultà, che si è convenuto per necessità risserbarla a tempo più benigno, & propitio»[93]. Dato che aveva già stampato due dei tre atti prima della cancellazione dell'opera, lo stampatore era particolarmente ansioso di recuperare le spese che aveva sostenuto[94].

Scottatosi dapprima con la *Medea placata* e poi di nuovo con *Doriclea*, Marco avrebbe dovuto capire che il mito di Faustini era ormai superato; ma non fu così. Forse accecato dall'affetto fraterno, o semplicemente alla disperata ricerca di nuovi libretti, il fiasco di *Doriclea* non lo scoraggiò dalla programmazione, nel 1667, di altre due opere su libretti del fratello: *Alciade*

[91] La politica teatrale comprendeva difficoltà con i cantanti e, forse, una certa competizione fra Cesti e Ziani. Queste circostanze sono discusse in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, pp. 457-462, e in Brunelli, *L'impresario in angustie*, pp. 319-322.

[92] Ovvero quasi un mese dopo la festa di Santa Lucia, che Faustini aveva proposto come data d'avvio della stagione del 1666.

[93] Cit. in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 460.

[94] L'intera vicenda è narrata dettagliatamente in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 321. Le lamentele dello stampatore sono in *b.* 194: 78-80v. Per farsi un'idea dei tempi pressanti per la stampa dei libretti cfr. la lettera del 27 gennaio 1672 [1673] indirizzata da Massi a Johann Friedrich (Appendice IIIB.17).

e *Meraspe*[95]. Sono questi i due lavori, oltre ad *Eupatra*, che Giovanni aveva menzionato nel 1651 nella prefazione al suo *Oristeo*, descrivendole come quasi completate e dichiarando di stare aspettando per esse «tempi più lieti, & (...) Teatri più maestosi» (Appendice I.33b).

Il SS. Giovanni e Paolo era certamente più grande del S. Apollinare, ma la stagione del 1666 fu tutt'altro che proficua. In una lettera dell'ottobre 1666, indirizzata all'agente di uno dei cantanti con cui stava negoziando per la stagione successiva (e che in apparenza lo aveva insultato proponendo altre due opere, l'*Alessandro* e l'*Argia* di Cesti), Faustini ammette esplicitamente il suo senso di responsabilità nei confronti della memoria del fratello.

Tutte due l'opere [*Alciade* e *Meraspe*] sono del Sig. Gio: Faustini di felice memoria mio fratello, che morì 1651 in età giovenile di anni 30. [*sic*] et che ha stampato et fato recitare 14 opere [tutte composte in musica dal Signor Cavalli et dal Signor Ziani] & che fù amirabile nell' inventione [et dalle quali tutti questi Sig.i che sin hora hanno in questa città fato opere hanno rubbato l'inventioni bellissime di esse] et che vengono quasi ogn'anno recitate nelle principali Theatri musicali d'Italia; onde consideri V.S. Ill.ma se Io sono per tralasciare di far rappresentare queste, che sono da lui state lasciate per predilette et promesse nelle sue stampe per far rappresentare l'Argia et Ales.o opere già fate et viste in Venetia; (...) la prima d'Alciade fù stata lasciata (...) in tutto perfettione; la seconda intitolata il Tiranno humiliato d'Amore meno perfetto. Sarea indecenza toccare in alcuna parte il belliss.mo soggetto; ho fato fare l'atto primo dall'Ill.mo Beregano[96], et più non havendo lui potuto continuare il 2.o es 3.o [s.d.] a soggetto [valorosi.] valoroso, che molto bene hà inserito [nel genio] della [...?] onde l'opera sarà amirabile per ogni rispetto. Sono stato troppo prolisso con questa parte, ma si scuserà, perché son troppo interessato nel [fare rappresentare] l'opere d'un mio fratello, inalzate al magior segno da tutti che le ha sentite, et per orazione delle quali ho pigliato il Teatro. (Appendice IIIA.14)[97]

[95] Sembra che inizialmente *Alciade* fosse stato programmato per la stagione del 1666; cfr. la lettera del 28 novembre 1665 indirizzata da Ziani a Faustini (*b.* 188: 354) (Appendice IIIB.17).

[96] In precedenti lettere di Faustini vi sono diversi riferimenti alle modifiche apportate da Beregan al libretto di *Meraspe*; evidentemente *Meraspe*, come *Elena*, era sopravvissuta in forma di scenario da tradurre in poesia. In ogni caso, sembra che sia stato assegnato a diversi autori per essere elaborato; Cesti avrebbe dovuto mettere in musica il testo rivisto da Beregan. Dopo aver rinunciato all'incarico, sembra che Pallavicino sia stato ingaggiato per sostituirlo. L'opera però non soddisfaceva i cantanti (vedi sotto). Fra i documenti su *Meraspe* si annoverano *b.* 188: 163 e 294-299.

[97] Come *Alciade*, programmata per il 1666 ma eseguita solo nel 1667, inizialmente *Meraspe* era stata programmata per una stagione (1667) ma fu rimandata alla successiva (1668), nella quale riscosse scarso successo; cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, pp. 334-340. *Alessandro* potrebbe riferirsi alla *Magnanimità d'Alessandro*, prodotta a Innsbruck nel 1662

La prefazione a *Alciade*, firmata dagli stampatori Francesco Nicolini e Steffano Curti, contiene l'enunciazione più elaborata che il mito aveva ricevuto fino a quel momento, la quale sottolinea tutti gli elementi tradizionali – l'«inventione», il numero delle opere, la morte prematura; include inoltre una bibliografia completa e cronologicamente accurata, l'attribuzione di tutte le partiture e alcune considerazioni sulle opere selezionate, apparentemente, dalle prefazioni dei libretti di Faustini, in particolare di *Eupatra*:

Il Signor Giovanni Faustini nell'età sua più giovenile per diletto proprio applicò l'ingegno alle compositioni Dramatiche musicali, nelle quali riuscì ammirabile nell'inventione in particolare: Onde nel corso di soli anni nove (essendo stato troppo prematuramente rapito dalla morte l'anno 1651, nel trigesimo secondo dell'età sua) si viddero rappresentare ne i Theatri di questa Città con gli applausi maggiori La Virtù de'Strali d'Amore, L'Egisto, L'Ormindo, il Titone, la Doriclea, L'Ersilla, L'Euripo, L'Oristeo, La Rosinda, La Calisto, L'Eritrea, & doppo la di lui morte ancora L'Eupatra, poi l'Elena rapita da Teseo, vestita col manto di Poesia da sublime virtuoso [ossia Minato], tutte poste in musica, ò dalla virtù singolare del Signor Francesco Cavalli dignissimo Organista della Serenissima Republica, ò dal Signor Don Pietro Andrea Zianni hora Maestro di Capella della Maestà dell'Imperatrice, incontrarono non solo nel genio, & nella sodisfattione di questa Città tanto delicata nell'udire simili rappresentationi, mà di molte altre principali dell'Italia, nelle quali, più, e più volte sono state rappresentate con ogni pienezza d'applauso; anzi che con l'Inventioni multiplici, & varie d'esse quasi come di cose obliate si sono addobbate, & arrichite altre compositioni[98]. Restano ancora tre fatiche di questo virtuoso: La Medea placata, L'Alciade, & il Meraspe, overo il Tiranno humiliato d'Amore: L'Anno presente compariranno nel Nobilissimo Theatro Grimano prima l'Alciade, & poi il Meraspe, promessi dall'Auttore nelle sue stampe l'anno 1651, che passò a altra vita. (Appendice I.38a)[99]

Sembra che alla fine *Alciade* sia stato rappresentato nel 1667 assieme alla *Dori* di Cesti e Apolloni; *Meraspe*, che secondo Faustini (Appendice IIIA.14)

(Appendice IIIA.13). Questa non è l'unica volta in cui fu suggerita una sostituzione di un libretto di Faustini; la *Semiramide* di Moniglia fu proposta al posto di *Meraspe* in due lettere del cantante Donati a Faustini, del 5 e del 27 luglio 1667 (*b.* 188: 172 e 174).

[98] Questo presumibilmente significa che servirono da materiale anche per altri libretti, che Marco aveva rivendicato (Appendice IIIA.14: «hanno rubato l'inventioni») – come, ad esempio, *Erismena* e *Rodope e Damira* di Aureli. Di fatto erano diventate parte della convenzione operistica.

[99] Si noti la somiglianza degli aspetti positivi elencati nel resto di questa prefazione (Appendice I.38b) con gli argomenti presentati nella prefazione a *Theseo* (Appendice I.52) e con le lamentele dello stesso Giovanni Faustini, espresse nella sua prefazione all'*Egisto* (Appendice I.31a). I problemi sollevati dalla ripresa dell'*Alciade* dovevano essere simili a quelli incontrati l'anno successivo con Nicola Coresi, marito della cantante romana Antonia Coresi, in connessione con *Meraspe* (Appendice IIIA.17).

necessitava di revisioni più profonde rispetto ad *Alciade*, fu invece rimandata alla stagione successiva.

La prefazione anonima a *Meraspe*, datata 12 dicembre 1667, invece di dare nuovamente voce al mito di Faustini, ne ammette la problematicità:

Il presente Drama fù lasciato imperfetto dal già Signor Giovanni Faustini, mentre nè compose solamente due Atti, ma scarsi d'ariette, & la maggior parte in stile recitativo, come s'accostumava in quel tempo onde per ridurlo all'uso corrente è stato necessario che vi s'affatichi più d'una penna; senza alterar punto il Soggetto, & il scenario Lasciato dall'Auttore in tutta perfettione, come anco il Prologo. Nel verso però vi sarà qualche cosa framischiata dell'auttore stesso, che per dar forza al titolo dell'opera è stato neccessario inserirla. (Appendice I.39)[100]

Fra le altre «penne», come abbiamo visto, c'è Nicolò Beregan. È chiaro dalle rimostranze dei cantanti che alla fine il recitativo non era stato modificato a sufficienza; in alcune lettere del giugno 1667 vengono criticate le «gran dicerie (...) che a Venezia bisogna sfuggirle» e «le scene così lunghe che li medesimi personaggi stanno sempre in scena»[101].

Anche se *Meraspe* raggiunse il palcoscenico nel tardo 1667, la sua produzione non rappresentò certo una vittoria per Marco; di fatto, era l'ultimo passo prima della sconfitta: le negoziazioni per quest'opera segnarono il tramonto dell'impresario. Il 15 dicembre, pochi giorni dopo la prima di *Meraspe*, egli cedette tutti i suoi diritti e obbligazioni a Carlo e Vincenzo Grimani, i proprietari del teatro per il quale aveva lavorato[102]. Lasciò la vita operistica un po' come il fratello aveva lasciato la vita terrena: all'improvviso e profondamente indebitato. I libretti di Giovanni, all'inizio una preziosa fonte d'ispirazione e successo, erano divenuti un handicap che accelerò la fine della carriera di Marco.

Le stesse condizioni che avevano contribuito al fiorire della carriera di Marco Faustini alla fine ne causarono anche l'improvviso ritiro. Quando, nel 1651, si era fatto avanti per salvare le finanze e la reputazione letteraria del fratello, l'opera veneziana aveva appena raggiunto un importante traguardo: aveva conquistato lo status di un genere di diritto. Ma non si

[100] Ovviamente il libretto utilizzò la poesia originale di Faustini, ma in misura minima. Un vecchio prologo era considerato accettabile poiché, in generale, i prologhi erano ormai anacronistici e obsoleti.

[101] Lettere del 13 e 4 giugno 1667 (*b.* 188: 164 e 163) (Appendice IIIA.17a); cfr. anche cap. VIII, n. 70.

[102] Secondo questo documento (*b.* 188: 199-200), datato 15 dicembre 1667 (cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 349; cfr. anche l'Appendice IIIA.22), Faustini cedette ai fratelli Grimani tutta la sua partecipazione al SS. Giovanni e Paolo.

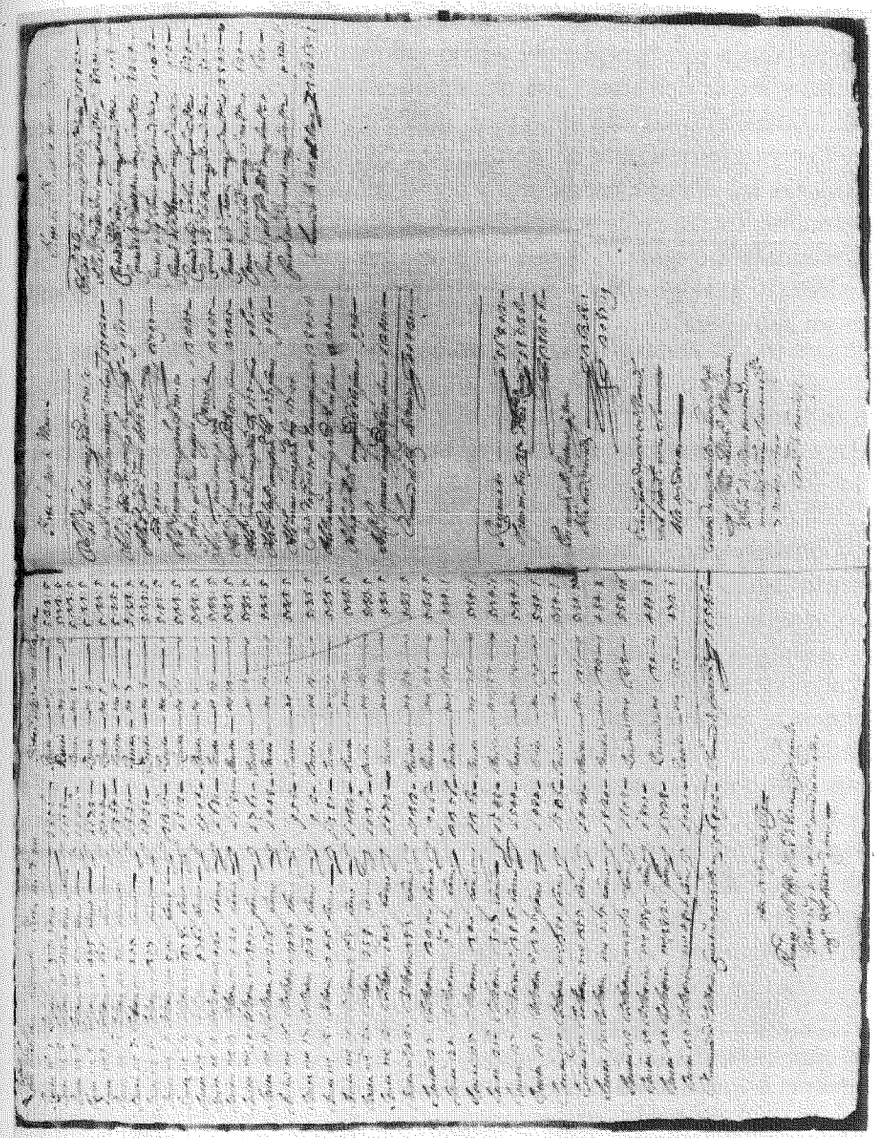
sarebbe fermata: il business dell'opera continuò a cambiare profondamente dopo il debutto di Marco come impresario. Ciò che era cominciato come un'operazione su scala relativamente ridotta era fiorita in un'impresa molto più complessa. Al piccolo teatro S. Apollinare le spese erano rimaste relativamente basse, in particolare grazie al basso canone di affitto, ed erano più che ripagate dai profitti derivanti dall'affitto dei palchi. Ma, sebbene sia il S. Cassiano che il SS. Giovanni e Paolo fossero molto più grandi e avessero più palchi, le crescenti spese, in particolare quelle destinate ai salari dei cantanti, non erano così facilmente recuperabili tramite l'affitto dei palchi[103].

L'allestimento di uno spettacolo operistico aveva assunto un grado di complessità che Marco Faustini difficilmente avrebbe potuto immaginare all'inizio della sua carriera. All'epoca egli era un uomo ricco, dal punto di vista artistico, con diversi libretti in suo possesso, un compositore abituato al loro stile e legato a lui da debiti d'amicizia, nonché con un accordo con i proprietari del teatro a lui economicamente favorevole. Nel 1667, però, la sua scorta di libretti si era esaurita, i compositori erano sempre meno disposti a impegnarsi, mentre i cantanti erano sparsi per tutta Italia e ponevano richieste contrattuali che non potevano più essere soddisfatte.

In termini assoluti, i costi per la produzione operistica erano più che raddoppiati durante il periodo in cui Faustini fu attivo; pur non avendo le cifre relative né al S. Apollinare per il 1651, né al SS. Giovanni e Paolo per il 1667, possiamo trarre qualche deduzione da alcune cifre disponibili per altre stagioni (fig. 24). Sappiamo, ad esempio, che nel 1669 il costo totale di una produzione al S. Salvatore ammontava a 62.966 lire veneziane, quasi il doppio rispetto alla produzione di *Antioco* al S. Cassiano, di dieci anni prima, che a sua volta era il doppio rispetto alla seconda produzione al S. Cassiano, nel 1638, quando una piccola compagnia di sei persone inclusi compositore, librettista e cantanti, tutti con funzioni molteplici, si fece carico dell'intera responsabilità per la rappresentazione della *Maga fulminata* per 2000 scudi (o 19.200 lire veneziane)[104].

[103] Al S. Apollinare la maggior parte dei palchi costava venti ducati, mentre i palchi (più numerosi) del S. Cassiano andavano per venticinque ducati, con un incasso notevolmente più alto. Ma Bianconi e Walker (*Production*, pp. 222-223) suggeriscono che, almeno per quanto riguarda il S. Cassiano, i profitti fossero erosi dal contratto di Faustini con la famiglia Tron, in base al quale egli doveva pagare i costi per preparare il teatro per l'opera.

[104] Il costo della *Maga fulminata* è menzionato nella prefazione al libretto (Appendice I.3b). Le informazioni riguardo al S. Salvatore provengono da un foglio di contabilità conservato presso I-Vcg, Archivio Vendramin, Teatro S. Salvatore, *b.* 42 F 6/1-6 [49], n. 20, 13 aprile 1669 (fig. 24). I tassi di cambio per la valuta veneziana, derivata dalle informazioni contenute nelle carte di Faustini, sono i seguenti: lira = 20 soldi; ducato = 6 lire, 4 soldi;



24. Bilancio per Argia (13 aprile 1669), Teatro Vendramin a S. Salvatore. Venezia, Casa Goldoni.

Il business dell'opera era diventato più costoso, ma l'aumento dei costi non fu l'unica conseguenza del rapido sviluppo dell'opera; cambiò anche la struttura stessa dell'arte. Cosa più significativa, le nuove esigenze risultate dall'istituzionalizzazione alterarono quel rapporto fra i creatori dell'opera che l'aveva caratterizzata negli anni '40 e '50, aumentando il grado di indipendenza fra di essi e creando una nuova gerarchia dove, alla fine, prevalse il cantante. La crescente separazione delle funzioni di librettista, compositore, scenografo e cantante – una divisione dei compiti che rendeva possibile qualcosa di analogo alla produzione in serie – ebbe un effetto profondo sulla natura dell'opera.

scudo = 9,6 lire; doble = 28 lire; cecchino = 17 lire. Cfr. Nicolò Papadopoli-Aldobrandini, *Le monete di Venezia descritte ed illustrate*, Venezia, Tip. Emiliana, 1907, vol. III, pp. 267-356; cfr. anche Bianconi e Walker, *Production*, appendice 2: *Monetary Systems*, dove si tenta di determinare la relazione fra le valute veneziana e quelle di Roma e Modena dello stesso periodo. L'inflazione, relativamente bassa in questo periodo, non poteva aver giustificato l'aumento esponenziale delle spese; ce ne offrono un'indicazione diverse cifre comparative, come per esempio il salario del primo violino, il quale crebbe in misura modesta da 17 lire nel 1658 a 18,12 lire nel 1665 (cfr. i registri di pagamento per *Antioco* e *Ciro*, in *b.* 194: il registro della contabilità di *Antioco*, senza numero, e 286). Sulla situazione economica di Venezia durante questo periodo cfr. *Aspetti e cause della decadenza economica veneziana nel secolo XVII. Atti del convegno 27 giugno-2 luglio 1957*, a cura di Alberto Tenenti, Venezia/Roma, Istituto per la collaborazione culturale, 1961; cfr. anche Domenico Sella, *Commerci e industrie a Venezia nel secolo XVII*, Venezia e Roma, Fondazione Giorgio Cini, 1961.

VII

I COMPOSITORI SCENICI: LIBRETTISTA E COMPOSITORE

Il fallimento di Marco Faustini era intrinseco al sistema di produzione operistica del quale egli si era nutrito. L'istituzionalizzazione dell'opera aveva dato inizio a un processo di reazione a catena: la crescente domanda di nuovi lavori aveva intensificato le pressioni sulla circoscritta *équipe* di artefici, la cui espansione richiedette l'impiego di ulteriori apporti (anche esterni), che a loro volta crearono delle difficoltà di comunicazione e coordinamento a ogni stadio della produzione, dal concepimento alla composizione alle prove. Poiché la stesura del libretto di frequente precedeva la costituzione del cast, per il poeta era difficile stabilire il numero e l'importanza dei vari personaggi. La messa in musica risentiva della distanza geografica tra librettista e compositore, i quali, risiedendo spesso in città diverse, non potevano lavorare assieme[1]; come i librettisti, inoltre, i compositori non sempre conoscevano i loro cast in anticipo e perciò non erano in grado di scrivere la musica su misura. Infine, il periodo di prove divenne sempre più arduo poiché, oltre a dare la possibilità di appianare i problemi scenici, doveva tener conto di diverse modifiche a testo e musica delle quali una volta ci si sarebbe occupati prima, al momento della composizione o addirittura del concepimento.

Un esito importante dell'istituzionalizzazione fu quindi il mutamento del rapporto tra gli artefici dell'opera, tra librettista, compositore ed esecutori; originariamente parte di un singolo impulso, le tre funzioni divennero sempre più separate e indipendenti le une dalle altre. Questa crescente autonomia, pur riflettendo lo sviluppo dell'opera, esercitò a sua volta un proprio impatto su tale evoluzione.

[1] Tra i documenti pervenutici, uno dei più rivelatori riguardo al tipo di interazione che, in questo periodo, aveva luogo tra librettista e compositore, è sopravissuto proprio per la distanza che separava i due autori: cfr. la lettera del 26 giugno 1673 indirizzata da Ivanovich a Giovanni Maria Pagliardi, concernente la loro collaborazione in *Lismaco* (la lettera è riportata in Appendice II.5).

1. *Le* équipe *di talenti.*

Nella piccola troupe di Ferrari, le cui *Andromeda* e *La maga fulminata* avevano costituito le prime opere messe in scena a Venezia, librettista, compositore e interpreti erano strettamente accomunati – per vicinanza geografica, bagaglio culturale e coincidenza di scopi. Ferrari, egli stesso un musicista, pur non avendo composto, in realtà, nessuna delle due opere, era di certo sensibile alle esigenze della musica, e la collaborazione tra lui e Manelli dev'essersi svolta su base quotidiana, familiare. Tanto il testo quanto la musica erano stati modellati con precisione perché aderissero alle capacità dei cantanti della compagnia; i molteplici talenti e responsabilità dei vari membri della troupe – Ferrari, come sappiamo, suonava la tiorba in orchestra, mentre Manelli cantava – facevano da ponte oltre i confini non solo tra testo e musica, ma anche tra creazione e rappresentazione.

Ovviamente, il rapporto tra librettista e compositore divenne ancora più stretto in alcune opere successive, dove Ferrari sostenne entrambi i compiti: *Armida* (1639), *Il pastor regio* (1640), *La ninfa avara* (1641) e *Il principe giardiniere* (1644); purtroppo, non essendo sopravvissuta nessuna di queste partiture, non siamo in grado di valutarne il risultato[2]. Benché diversi compositori, tra cui Manelli, Cesti e Boretti[3], avessero iniziato la carriera operistica come cantanti, pochi riunivano in sé le «multiplici virtù» di Ferrari, le quali, pubblicamente riconosciute, suggerivano il paragone con «un mostro diversamente simile alla chimera»[4], rendendolo un ideale autore operistico. Egli,

[2] Ci è pervenuto un esempio dei duplici sforzi di Ferrari nel campo della musica da camera, le sue *Musiche e poesie varie*, vol. III (1641), però l'opera non è stata ancora esaminata da una tale prospettiva.

[3] Il primo ruolo operistico interpretato da Cesti può essere stato o Egeo o Dema nell'allestimento fiorentino di *Giasone*, nel 1650; in quello stesso anno egli prese parte anche a una rappresentazione a Lucca. Cfr. Lorenzo Bianconi, *Cesti*, in DBI, vol. XXIV, 1980, pp. 281-298: 283; cfr. anche la lettera di Francesco Sbarra a Michel'Angelo Torcigliani (parzialmente riprodotta in Appendice I.29), stampata come prefazione a Francesco Sbarra, *Alessandro vincitor di se stesso* (1651). Giovanni Antonio Boretti (non Guido Antonio, il quale comparve in *Andromeda*, nel 1637) cantò nelle *Fortune di Rodope e Damira* di Ziani e Aureli a Torino, nel 1662; cfr. Rosand, *Boretti*.

[4] L'espressione proviene dalla lettera introduttiva all'*Argomento e scenario del principe giardiniero* (1643), di Ferrari. I librettisti-compositori erano senza dubbio una rarità; dopo Ferrari, nell'opera veneziana non incontriamo personalità analoghe fino a Romolo Pignatta, il cui *Asmiro re di Corinto* fu rappresentato al Teatro di SS. Giovanni e Paolo nel 1696 (cfr. Magini, *Indagini*, p. 425). Tra i pochi altri, attivi altrove, si annoverano due cantanti, entrambi castrati: Giovanni Andrea Angelini Bontempi, autore di parole e musica per il suo *Paride* (Dresda 1662) (Cfr. Colin Timms, *Bontempi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. III, pp. 37-38), e Francesco Antonio Pistocchi. Per i suoi diversi talenti, quest'ultimo era considerato un ideale poeta operistico da parte del critico arcadico Pier Jacopo Martello; cfr. Pier Jacopo Martello, *Della tragedia antica e moderna*, Roma 1715, *Sessione quinta*, cit. in Piero Weiss, *Pier Jacopo Martello on Opera [1715]: An Annotated Translation*, MQ, LXVI (1980), pp. 378-403, in particolare p. 386 e n. 8. Si suppone che l'impresario romano Filippo Acciaiuoli abbia scritto tanto le parole quanto la musica dell'opera *Chi è cagion del suo mal pianga se stesso* (Roma 1682); cfr. Thomas Walker, *Acciaiuoli*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. I, pp. 33-34.

però, si considerava essenzialmente un musicista piuttosto che un poeta, e sosteneva che il suo requisito essenziale come scrittore consistesse nel sapere quale tipo di poesia fosse più adatta alla messa in musica[5]. Nella misura in cui i due aspetti possano venire disgiunti, quindi, in Ferrari il compositore dominava chiaramente sul poeta. Tale autovalutazione rivela l'opinione dell'autore riguardo all'importanza rivestita da musica e testo, quantomeno nei suoi lavori; questo atteggiamento, la subordinazione del testo alla musica, o del librettista al compositore, è rispecchiato più in generale dalle opere dell'epoca, sebbene solo in via transitoria.

Tra i primi compositori di opere veneziane, infatti, molti, benché difficilmente eguagliassero le capacità poetiche di Ferrari, in vari modi tenevano i poeti sotto il proprio controllo. L'esempio più impressionante è ovviamente Monteverdi, il quale esercitava un'influenza fondamentale sui testi delle proprie opere. Le sue famose lezioni a Giulio Strozzi, come emerge dalle lettere riguardanti la loro collaborazione per *La finta pazza Licori*, coinvolgevano questioni sostanziali quali la struttura della trama, la caratterizzazione e la verosimiglianza[6]. Monteverdi istruì anche gli altri suoi poeti nell'arte dello scrivere libretti, però ne abbiamo prove un po' meno dirette. Uno di loro, l'autore anonimo delle *Nozze d'Enea*, confessò di aver apportato un certo numero di modifiche al testo per adattarsi allo stile di Monteverdi: «Io [ho] schifato li pensieri & concetti tolti di lontano, & più tosto atteso à gli affetti, come vuole il Signor Monteverde, al quale per compiacere hò anco mutate, & lasciate molte cose di quelle, ch'io havea poste prima» (Appendice I.9g). Un altro, Badoaro, ne trasse insegnamento a posteriori, quando affermò di aver riconosciuto a fatica il proprio *Ritorno d'Ulisse* nella messa in musica di Monteverdi a causa dei numerosi cambiamenti attuati dal compositore[7].

[5] Come dichiarò nella sua prefazione all'edizione bolognese de *Il pastor regio* nel 1641: «Non mi curo d'essere Poeta, ma professo d'esser buon Musico, e di conoscere quale Poesia meglio alla musica s'adatti» (Appendice I.5a).

[6] Questo carteggio verrà discusso più ampiamente nel cap. XI.

[7] Badoaro fece questa confessione in una lettera al compositore, posta a introdurre uno dei manoscritti del libretto del *Ritorno d'Ulisse* (Appendice I.7c).

Alla pari di Ferrari, Monteverdi rappresenta senza dubbio un caso particolare, benché in una maniera diversa. La sua lunga esperienza e i numerosi successi gli avevano fatto guadagnare la reputazione di massimo compositore operistico in Italia. Almeno un osservatore seicentesco gli attribuiva il merito d'aver incarnato la forza motrice nascosta dietro lo sviluppo dell'opera a Venezia, malgrado la sua partecipazione alla scena lirica lagunare fosse iniziata, come abbiamo visto, piuttosto tardi[8]. Inoltre, l'impegno di Monteverdi per gli ideali della *seconda prattica* lo collocavano in una posizione speciale nei confronti del testo verbale: al fine d'investigare a fondo la capacità, da parte della sua musica, di comunicare le emozioni attraverso le parole, Monteverdi doveva necessariamente creare il testo da sé, spesso usando quanto fornito dal poeta come uno scheletro da sviluppare tramite ripetizioni, tagli, enfasi ecc. (ciò verrà esaminato nel cap. IX)[9].

Sembra pertanto che tra i primi compositori e i loro librettisti esistessero stretti rapporti lavorativi. Cavalli, ad esempio, esercitando il suo potere sia come impresario, sia come compositore operistico più importante e rispettato a Venezia dopo Monteverdi, commissionò di persona i libretti o fece in modo che diversi poeti scrivessero per lui: tra di essi si annoverano Persiani, Busenello, Faustini, Melosio, Minato e Aureli[10]. Questi, a loro volta, conoscendo il compositore per il quale stavano scrivendo, potevano forgiare i testi in modo da soddisfarne le esigenze. Le partiture di numerose opere di Cavalli, infatti, rivelano che la musica prese effettivamente forma assieme al libretto – pressapoco alla maniera in cui presumibilmente nacquero le creazioni di Ferrari-Manelli. Diverse opere, tra le quali *Veremonda* (1653), *Xerxe* (1654), *Statira* (1655) e *Artemisia* (1656), conservano versioni del testo precedenti a quelle riportate nei libretti stampati, cosicché se ne può ripercorrere l'evoluzione all'interno delle stesse partiture[11].

[8] Cfr. cap. I, p. 9 e n. 20.

[9] Per il bisogno, da parte di Monteverdi, di creare un proprio testo al fine di compensare le inadeguatezze della poesia cfr. Gary Tomlinson, *Madrigal, Monody*, pp. 60-108. Una visione più precisa delle intenzioni di Monteverdi è offerta in Ellen Rosand, *Monteverdi's Mimetic Art: L'incoronazione di Poppea*, COJ, I (1989), pp. 113-137.

[10] Sembra che Busenello, in realtà, abbia scritto in maniera diversa per Monteverdi rispetto a quanto fece per Cavalli (cfr. cap. IX). Per i rapporti di Melosio con Cavalli cfr. Pirrotta, *Scelte poetiche*, pp. 272-275; per quelli di Faustini, Minato e Aureli vedi sotto. I rapporti di Cesti con Beregan, l'autore di molti dei suoi libretti, sono documentati in una serie di lettere del compositore; cfr. ad esempio n. 72.

[11] Cfr. Jeffery, *The Autograph Manuscripts*, p. 262. Il processo di modifica è particolarmente evidente nell'aria «D'Ermosilla giovinetta», da *Statira* (I-Vnm, It. IV, 372 [9896], f. 17 libretto, p. 30); cfr. *ibidem*, p. 227. Cfr. anche l'aria iniziale di *Xerxe* (I-Vnm, It. IV, 374 [9898], ff. 1-2^{v}) e il finale secondo di *Hipermestra* (I-Vnm, It. IV, 362 [9886], ff. 134-137). La casualità con cui si sono preservate queste come tutte le ulteriori partiture suggerisce che debba essere esistita una documentazione analoga anche in altre. Per *Artemisia* cfr. p. 237 e n. 69.

Più in generale, il pluriennale rapporto lavorativo tra Cavalli e Giovanni Faustini, dal quale ebbero origine almeno dieci opere, deve aver influenzato lo stile del poeta. I suoi lunghi monologhi in *versi sciolti* punteggiati da ritornelli possono essere stati scritti per esaudire l'inclinazione di Cavalli per i recitativi espressivi. Inoltre, la prassi di Faustini (ma difficilmente solo sua) di differire lo scioglimento delle sue complesse trame fino alla scena finale, immediatamente preceduta – addirittura innescata – dal lamento del protagonista, può essersi sviluppata in risposta all'abilità di Cavalli nel comporre lamenti espressivi in uno stile misto tra recitativo e aria.

I libretti di Minato, unico altro collaboratore regolare di Cavalli – che può averlo costretto a scrivere per lui[12] –, erano sotto vari aspetti modellati su quelli di Faustini; anche lui intercalava ritornelli ai suoi lunghi monologi e scriveva tanto brevi testi strofici destinati a venire messi in musica come arie, quanto ampi passaggi di lamento. Il compositore espresse il proprio apprezzamento nei confronti di Minato nella risposta alla richiesta di nuove opere da parte di Marco Faustini, nel 1662; in una lettera indirizzata all'impresario, l'8 agosto di quell'anno (Appendice IIIA.3), spiegò di aver deciso di abbandonare del tutto la composizione operistica, ma che l'insistenza di Minato l'avrebbe persuaso a ripensarci[13].

Mentre l'impatto di Cavalli sui testi di Minato può venire soltanto dedotto, la sua specifica influenza su un terzo librettista, Aureli, appare documentata. Il giovane Aureli plasmò consapevolmente il suo secondo libretto, *Erismena* (1655), sullo stile del librettista abituale di Cavalli, Faustini, deceduto da poco, dal quale prese persino in prestito un lungo passaggio tratto dall'*Ormindo*, un'opera che Cavalli aveva messo in musica più di dieci anni prima. L'idea di tale prestito provenne di certo dal compositore, poiché questi riutilizzò nel nuovo contesto la sua vecchia musica, un lamento dialogico

[12] «Sappi, ch'io non fò del Poeta» (Minato, prefazione a *Orimonte*, citata nel cap. VI, p. 176, n. 29) può indicare un qualche tipo di leggera imposizione.

[13] Per la collaborazione di Cavalli con Minato cfr. Edward Raymond Rutschman, *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in Libretto and Solo Scene*, tesi di dottorato, University of Washington, 1979; cfr. anche Edward Raymond Rutschman, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, CM, XXVII (1982), pp. 84-91; e Martha Clinkscale, *Pier Francesco Cavalli's Xerxe*, tesi di dottorato, University of Minnesota, 1970.

particolarmente toccante. *Erismena* divenne una delle opere di maggiore successo dell'intero secolo[14].

Cavalli fu l'ultimo (forse l'unico) compositore dell'epoca ad esercitare il proprio potere come impresario. La complessità della scena operistica, rapidamente in crescita, deve avergli reso questo incarico intollerabile, dal momento che lo lasciò in una fase piuttosto iniziale della sua carriera operistica, preferendo lavorare sotto contratto, prima con Bartolo Castoreo e altri al S. Cassiano, poi con Giovanni Faustini al S. Apollinare, con Marco Faustini al S. Cassiano e al SS. Giovanni e Paolo, infine con Minato al S. Salvatore[15]. Anche se in seguito rinunciò alle responsabilità manageriali, la sua reputazione bastò ad assicurargli un continuo controllo estetico sui lavori successivi; il suo precoce passaggio da datore di lavoro a dipendente, però, costituiva un sintomo di cambiamenti più generali nell'ambito della gerarchia operistica, del declino della relativa supremazia del compositore rispetto al librettista – e, da lì a poco tempo, al cantante.

Tre personaggi fuori dal comune – Ferrari, il librettista-compositore, Monteverdi, il «creatore dell'opera» e Cavalli, il decano dei compositori d'opera veneziana e principale uomo d'affari in tale ambito[16] – preservarono il potere del compositore in una maniera alquanto artificiale; ciononostante, esso venne minato gradualmente da forze contrastanti. Forse Ferrari aveva in mente anche questa trasformazione quando, già nel 1643, si era lamentato con tanta amarezza di sentirsi obsoleto:

> Benche veterano nei Scenici Componimenti, la finezza del secolo m'affligge, la partialità mi tormenta; mà la Virtù finalmente è un Sole, che per nubi di passione, ch'ella habbia intorno non cessa di risplendere. Hoggidì l'Orchestre musicali atterriscono i più canori Cigni; e le Sirene vi si bramano angeliche, ne più maritime. (...) Colla solita vostra benignità scusate i difetti del mio Giardiniero, della mia Musica, e della mia Tiorba. (Appendice I.4)

[14] Cfr. cap. VI, p. 167 e n. 13. L'unica altra opera di Cavalli su libretto di Aureli, *Eliogabalo*, non fu mai rappresentata; si trattò dell'ultimo lavoro programmato da Faustini per il SS. Giovanni e Paolo. È possibile che l'allestimento sia stato cancellato perché la musica era considerata troppo antiquata; cfr. cap. VIII.

[15] La carriera di Cavalli quale impresario al S. Cassiano, compresa tra il 1638 (contratto firmato il 14 aprile) e il 1644 (documento firmato il 4 giugno) è descritta e documentata in Morelli e Walker, *Tre controversie*, pp. 97-120. Sembra che il compositore abbia svolto competenze manageriali anche al S. Moisè, dove il suo *Amore innamorato* fu prodotto nel 1641 (cfr. Pirrotta, *Scelte poetiche*, pp. 274-275).

[16] Il notevole giro d'affari di Cavalli viene esposto minuziosamente in Glover, *Cavalli*, cap. I e in Morelli e Walker, *Tre controversie*.

La morte di Monteverdi, il ritiro di Cavalli dalle mansioni manageriali e le lamentele di Ferrari riguardo al mutato ordine delle cose, avvenimenti che accaddero all'incirca al medesimo tempo, segnarono un cambiamento. Nel corso degli anni '40 del Seicento lo sviluppo dell'opera a Venezia era incoraggiato dai vari dispositivi di propaganda, in particolare dalla stampa, la quale si focalizzò in maniera via via più esclusiva sulla nuova figura del librettista di professione.

Come emerge con chiarezza sempre maggiore dagli scenari stampati, dai libretti e dai resoconti di rappresentazioni, il librettista era considerato «l'auttore». Era il suo testo a venire immortalato attraverso la stampa – solitamente a spese proprie, come sappiamo (Appendice II.6bb) – e nell'immaginario del pubblico l'opera era associata al suo nome. Egli era di norma il destinatario di tutti i sonetti elogiativi stampati nel libretto, sebbene occasionalmente un cantante o il compositore potessero venire magnificati alla medesima maniera (spesso dallo stesso librettista). Ancora nel 1671, il primato del librettista veniva riconosciuto dal seguente encomio di Nicolò Beregan:

> L'opera del Sig. Nicola [*Heraclio*] è così bella, che non satia mai. Tale è il concetto che se ne forma, che il Sig. Nicola si è Deificato in quel Teatro, dove, se lui non dirà, niente sarà fatto per l'avvenire, e se lui inventerà nuovi mondi di esquisitezze, concorreranno tutti per ammirarlo; non trovandosi veramente soggetto che lo pareggi nell'Inventione, nella magnificenza, e nella Piramide del suo Ingegno. (Appendice IIIB.6)[17]

Toccava quindi al povero librettista affrontare l'incostanza del pubblico, obbedire al gusto per la novità e produrre rapidamente, a richiesta, un getto costante di testi[18]. I librettisti spesso allargavano le loro responsabilità e il controllo sulle produzioni operistiche assumendo mansioni d'impresario – sia come investitori che come organizzatori. Infatti, a differenza dei compositori (Cavalli costituì un'eccezione transitoria), la maggior parte dei primi

[17] «Piramide» era lo pseudonimo di Beregan.

[18] Le pressioni sul librettista sono ampiamente documentate in diverse lettere scritte a Johann Friedrich da parte del suo segretario Massi. In una di esse (Appendice IIIB.23) egli riferì minuziosamente i numerosi problemi fronteggiati da Pietro Dolfin nel tentativo di mettere in scena le sue opere al SS. Giovanni e Paolo, concludendo con le seguenti parole: «io non consiglierei mai niuno amico a mettersi a far Drammi a Venetia». Malgrado i loro lavori venissero rappresentati regolarmente, i librettisti, a meno che non appartenessero alla classe patrizia, avevano chiaramente difficoltà a sbarcare il lunario. In un'altra lettera (Appendice IIIB.1) Massi chiede a Johann Friedrich dei soldi in più al fine di aiutare Aureli in un momento di bisogno.

librettisti, inclusi Ferrari, Faustini, Minato, Aureli, Beregan e Pietro Dolfin, era coinvolta anche nella gestione del teatro[19].

I compositori, ovviamente, non persero del tutto la loro autorità sull'opera, persino agli occhi del pubblico; i loro nomi venivano spesso inclusi nei frontespizi dei libretti o menzionati nelle prefazioni in termini quasi sempre positivi, anche se piuttosto convenzionali: il compositore, variamente chiamato l'Apollo (Monteverdi, Cavalli, Sartorio, Boretti) o l'Anfione (Cavalli, Ziani) del secolo, altrove il Sole (Monteverdi e Cavalli) o la Luna (Sacrati), spesso dissimulava o minimizzava le imperfezioni, rianimava i cadaveri, o addolciva le asprezze del libretto[20]; oppure l'avrebbe esaltato, arricchito, nobilitato, adornato, illustrato o favorito.

Presumibilmente i compositori, così come gli scenografi, i costumisti e i cantanti – i creatori più palesi del puro spettacolo – erano menzionati nella speranza che i loro nomi attirassero la folla, assicurando così il successo commerciale di un'opera[21]. A tal fine venivano forniti di quando in quando svariati dettagli biografici di carattere adulatorio, come il fatto che un compositore fosse al servizio di un certo munifico mecenate. Ma più della metà dei libretti stampati tra il 1637 e il 1675 non riporta affatto il nome del compositore. Come abbiamo visto, Giovanni Faustini condusse a termine diversi libretti per i quali non si era ancora pianificata nessuna produzione specifica; li scriveva per rappresentazioni che avrebbero avuto luogo in un futuro indefinito, in un teatro, con un cast e un compositore sconosciuti. Se Faustini era eccezionalmente alacre, la dissociazione tra il libretto e l'eventuale messa in musica stava comunque diventando sempre più una caratteristica dell'opera. I librettisti, sotto la pressione causata dal dover produrre rapidamente nuove

[19] Tra gli altri librettisti attivi come impresari si annoverano Bortolo Castoreo (autore di *Armidoro* [1651] per il S. Cassiano) e almeno qualcuno degli Incogniti, tra cui Badoaro (al Novissimo). Marco Faustini, come sappiamo, non fu un librettista, però lo era Vincenzo Grimani, uno dei fratelli che lo sostituì al SS. Giovanni e Paolo; Santurini, impresario al S. Moisè, iniziò la carriera teatrale come scenografo. Dopo Cavalli, il successivo importante compositore che svolse le funzioni d'impresario fu probabilmente Antonio Vivaldi. Nel XVIII e XIX secolo i librettisti assumeranno talvolta il ruolo d'impresario; cfr. John Rosselli, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, tradotto in italiano come: *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985.

[20] Si vedano, ad esempio, le prefazioni ad *Amore innamorato*, *Bellerofonte*, *Erismena* e *Antigona*. Il famoso paragone tra il sole di Monteverdi e la luna di Sacrati appare nella prefazione all'*Ulisse errante* (1644) di Badoaro (Appendice I.81).

[21] Di conseguenza risulta piuttosto sorprendente, data la sua reputazione all'epoca, che il nome di Monteverdi non venga mai menzionato nello scenario di *Poppea* – ma, d'altra parte, non compare nemmeno quello di Busenello.

opere, ma allo stesso tempo nella garanzia di una continua domanda, iniziarono a scrivere e a stampare testi in anticipo, spesso prima che tutte le altre disposizioni per un'eventuale produzione potessero venire concluse.

2. *I librettisti tribolati.*

La separazione geografica, le difficoltà per accomodamenti all'ultimo minuto – i contratti con i cantanti, il completamento della partitura – erano fonte di grande stress per tutte le persone coinvolte nella produzione operistica. Se in molti casi il libretto veniva scritto prima che s'ingaggiasse un compositore per metterlo in musica, in altri il librettista doveva lavorare con il fiato del compositore sul collo. Entrambe le situazioni costituivano un sintomo della medesima malattia, generata dall'istituzionalizzazione dell'opera: la mancanza di coordinazione tra domanda e offerta.

I tempi talvolta erano così stretti che i compositori si trovavano obbligati a iniziare la messa in musica prima che il libretto fosse stato completato, forse senza nemmeno aver letto l'intero testo. Diversi librettisti commentarono in modo difensivo le condizioni che costringevano a tale frammentarietà nella composizione; uno di essi (Francesco Sbarra) si lamentò pubblicamente con un amico del fatto che, a causa della malattia e sotto la pressione della scadenza in vista della rappresentazione, aveva dovuto spedire immediatamente il suo testo perché venisse messo in musica (da Cesti):

> Non havendo havuto ben minimo tempo di rivederlo, necessitato dall'angustia del Tempo a lasciarlo metter sotto le note nella stessa forma, che alla giornata l'andava abbozzando. S'aggiunge, che per esser riuscito troppo lungo per la Musica, è convenuto à i medesimi d'accorciarlo, sì che è impossibile, che qualche storpiatura non apparisca, & in questa maniera mi avvisano, che sono necessitati à stamparlo. (Appendice I.29c)

Supplicò quindi l'amico di provvedere che il libretto venisse corretto prima della stampa:

> Ricorro al favore di V.S., supplicandola à farmi gratia di rivedere, & emendare à suo modo quest'Opera, prima che si stampi. (...) Vi ritroverà molti errori di lingua, assai languidezze, e durezze di versi, nel giocoso infinità d'Idiotismi nostri, che altrove non quadrano, oltre à molto sconcerti causati dall'accorciamento dell'Opera. (Appendice I.29d)[22]

[22] *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), «Lettera dell'autore al signor Michel'Angelo Torcigliani». Stando alla stessa lettera, Sbarra concepì il libretto per una troupe precisa, quella di Cesti, che aveva visto a Lucca (cfr. Appendice I.29a); di conseguenza riuscì a prevedere il giusto numero di parti – cosa non sempre fattibile, per un librettista.

Forse la descrizione più vivida della prassi di comporre a frammenti ci viene fornita dal librettista di *Hipsicratea* (1660), Giovanni Maria Milcetti:

Quest'Opera è stata composta nella Badia delle Carceri; e di la transmessa foglio per foglio a Murano; secondo ricevea l'essere, e disponevasi nelle sue scene. Chi sà la distanza de' luoghi, non si darà maraviglia, se la vedrà con qualche varietà di versi, e parole tra lo stamparsi, e il rappresentarsi, poiche in effetto avanti si sia veduta compita, & organizzata di Poesia era di già animata di Musica, e di già cantava le sinfonie. (Appendice I.53a)[23]

Come sempre, in simili lagnanze la retorica si mescola alla verità. Alla pari della consueta tendenza, da parte dei librettisti, a disconoscere un serio impegno nello scrivere, il pretesto de «l'angustia del tempo» faceva parte della loro strategia preventiva, di stampo tipicamente apologetico. In una variante divertente di questo approccio, alcuni autori confessarono per i propri libretti tempi di gestazione eccessivamente lunghi; ad esempio il primo libretto di Matteo Noris, *Zenobia* (1666), avrebbe richiesto quattro anni di lavoro, mentre Beregan affermò di averne impiegati cinque per scrivere il suo secondo libretto, *Tito* (1666)[24]. La serietà di un impegno pluriennale era evidentemente considerata tanto ammirevole quanto la «sprezzatura» della creazione veloce.

Che scrivessero o meno sotto pressione, i librettisti dovevano essere pronti ad apportare modifiche ai loro testi, sia su richiesta del compositore, sia in risposta alle esigenze di un particolare allestimento. Sulla base di diverse testimonianze risulta chiaro che solo durante il periodo di prove un'opera assumeva la sua forma finale (benché non necessariamente definitiva); tanto il librettista quanto il compositore dovevano quindi essere presenti alle prove, in modo da concordare simili modifiche. In un caso l'autore di *Adone* (1639), Paolo Vendramin, scrisse al compositore Manelli per spiegargli che non sarebbe potuto essere presente alle prove, incaricandolo perciò

[23] Milcetti può aver scritto da Carceri, un paese nel Basso Padovano, vicino a Este, oppure dall'Eremo delle Carceri in Assisi, che è anche più distante da Murano; con «Badia delle Carceri» il librettista allude probabilmente all'Abbazia di Santa Maria delle Carceri.

[24] «Sono anni quattro circa, che hò delineato questo, mio parto. (...) Fino ad ora si è nascosto per non lasciarsi vedere cosi imperfetto, e deforme, & al presente arrossisce anco sù la candidezza de fogli. E si conosce senza senno nel comparire su le publiche Scene» (*Zenobia*, prefazione); «Dio voglia (...) che questo Dramma, composto nello spatio d'un lustro, ancorche concepito da Elefante, non sortisca una vita da Efemera» (*Tito*, prefazione). Beregan deve aver iniziato la scrittura di *Tito* attorno al 1661, però il 12 luglio 1665, ben sei mesi prima che se ne programmasse la rappresentazione, il libretto non era ancora pronto per la messa in musica; cfr. la lettera di Cesti a Beregan riportata in Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 499.

di sovrintendere alla produzione: «Toccherà a lei di darli quello studio, e quella diligenza, che io non hò potuto, e che merita il far recitare un'Opera a Venezia»[25]. In un'ulteriore circostanza, per *L'incostanza trionfante overo il Theseo* (1658) di Francesco Piccoli, «non potendo egli assistere alle perfettione dell'Opera ne' alle alterazioni, anzi diversificationi necessitate dalla pratica della Scena», fu necessario ingaggiare un altro librettista che apportasse gli ultimi cambiamenti[26].

In una nota posta alla fine della sua *Hipsicratea* (1660) Milcetti, siccome non sarebbe stato disponibile al momento delle modifiche finali, chiese al compositore Don Pietro Molinari di aggiungere alcune arie al libretto:

Già che la lontananza non mi dà d'esser così pronto per sovenire ai bisogni di questo mio Drama; mi contento, che V.S. v'inserisca le canzonette che mi descrive. Ben la prego di segnarle in Margine con una stellatta * overo con un segno „ si come s'è usato in altre. E dico questo, perche si come non mi piace vestire il mio con gl'ornamenti de gl'altri; così godo in estremo, che sia distinto. (Appendice I.53b)[27]

È probabile che ai compositori venisse spesso richiesto di aggiungere dei testi, soprattutto per ulteriori arie. Nel mandare il libretto per *Lisimaco* al compositore, Giovanni Maria Pagliardi, Ivanovich lo incoraggiò ad apportare tutte le modifiche che ritenesse necessarie:

Se poi si trovasse qualche affetto nel recitativo, che si possa ridurre in una cavata, non tralasci di farlo, che vien gradito qualche risalto improviso. Intorno poi al numero delle ariette, da farsi con le Sinfonie, si rimette alla sua discrezione con mira alla brevità tanto; quì [a Venezia], desiderata. (Appendice II.5b)

Le numerose modifiche testuali, attuate sia al momento della messa in musica che durante le prove, creavano particolari problemi allo stadio della

[25] Prefazione all'*Adone*, p. 6. All'epoca Vendramin aveva motivi legali per non recarsi a Venezia; cfr. Arthur Livingston, *Una scappatella di Polo Vendramin e un sonetto di Gian Francesco Busenello*, «Fanfulla della Domenica», 24 settembre 1911, e Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 422, n. 178.

[26] *Theseo*, prefazione dello stampatore. Questa produzione fu particolarmente difficile; a tal proposito Ziani si lamentò di aver dovuto rivedere l'opera dieci volte («un Teseo fatto e rifatto dieci volte» [*b.* 188: 268]; anche «un Teseo fatto e rifatto» [*b.* 188: 255]). Ovviamente i problemi non iniziarono alle prove, bensì molto prima: benché evidenti, possono venire districati solo con difficoltà, nelle prefazioni alle varie versioni del libretto pubblicate durante la stagione inaugurale.

[27] Con ogni evidenza il compositore scrisse anche il testo supplementare per le arie. L'imbarazzo di Milcetti nel far passare come propria la poesia di un altro sembra insolitamente moralistico; è più verosimile che si preoccupasse di non rovinarsi la reputazione, soprattutto nel caso in cui il nuovo testo si fosse dimostrato di qualità inferiore.

pubblicazione. Se i libretti stampati, come, prima di questi, i più economici scenari, servivano al pubblico in teatro, essi dovevano corrispondere al lavoro rappresentato sulla scena. Ciò era reso difficile dalle dimensioni dei libretti – troppo lunghi per venire stampati nel periodo compreso tra le prove e la prima, una faccenda di pochi giorni al massimo; di fatto, i libretti spesso uscivano dalla stampa solo all'ultimissimo momento[28]. Gli stampatori ovviavano a tale problema escogitando diversi metodi per poter inserire modifiche fino all'ultimo. La frequenza e l'estensione di tali cambiamenti, infatti, è confermato dallo sviluppo di tecniche standard per indicarli: si registra l'uso di «virgolette», che potevano essere annotate sul manoscritto dello stampatore persino un attimo prima della composizione tipografica, così come di brevi aggiunte all'ultimissimo istante, da inserirsi a piè di pagine già stampate.

Almeno da principio il messaggio più chiaro era quello trasmesso dalle virgolette: esse segnalavano che un passo non veniva cantato. Ne ho già menzionato uno dei primissimi impieghi, nella stampa del 1640 dell'*Arianna* di Rinuccini, la quale seguì la ripresa dell'opera di Monteverdi, avvenuta in quello stesso anno: pur in assenza di spiegazioni, è evidente che le virgolette furono collocate accanto ai passaggi tagliati al momento della ripresa (quasi tutti i cori, così come alcuni dialoghi) – quei passaggi che, di fatto, a Venezia sarebbero risultati anacronistici. Lo stampatore – e probabilmente anche Monteverdi – aveva redatto il testo «secondo l'uso di Venezia», benché non lo ammise[29]. All'inizio era solitamente il recitativo a cadere, ma con l'avanzare del secolo le virgolette tesero ad apparire anche vicino alle seconde strofe delle arie[30]. Pur mantenendo la funzione originaria per tutto il secolo, le virgolette furono sempre più usate per contraddistinguere pure il materiale aggiunto al libretto da un'altra mano[31].

[28] Una lettera indirizzata da Massi al Duca Johann Friedrich, datata 27 gennaio 1672 [1673], testimonia che il libretto di *Massenzio* fu pronto solo alle 3 della notte precedente alla prima (Appendice IIIB.17). Gli stampatori potevano incorrere in difficoltà se iniziavano a stampare troppo presto, come avvenne nel caso di *Doriclea*; cfr. cap. VI, p. 206.

[29] «L'uso di Venezia», o «brevità veneta» (menzionati nella prefazione a *Pasife* così come altrove), era una delle ragioni addotte più di frequente per giustificare i tagli; tra gli altri motivi si annoverano l'adattamento di un dramma parlato per la rappresentazione in musica (come in *La finta savia* e *Torlida*; cfr. n. 33), o semplicemente il franco timore di annoiare il pubblico («per levare il tedio»).

[30] È tuttavia difficile trarre conclusioni cronologiche dalla pratica di tagliare le seconde strofe, poiché nel medesimo periodo diverse riedizioni di libretti *aggiunsero* nuove strofe alle arie.

[31] Come in *Hipsicratea*, menzionata sopra; le virgolette vennero usate anche per differenziare le varie mani in *Ciro* (1653-54), il quale ebbe due revisioni, e, tra gli altri casi, nella

In circostanze più complesse, e quando non c'era tempo d'inserire le virgolette, i librettisti usavano la prefazione per spiegare le discrepanze tra il testo stampato e quello cantato, oppure ricorrevano ad aggiunte all'ultimissimo minuto. Presumibilmente, riguardando singole pagine tipografiche, esse potevano venire realizzate sino all'ultimissimo istante, fors'anche il giorno stesso della rappresentazione, addirittura quando i libretti erano già stati cuciti (ma non ancora rilegati). Nella prefazione agli *Amori infrutuosi di Pirro* (1661) di Aureli, ad esempio, una nota spiega che il libretto era stato stampato troppo presto per poter includere le virgolette[32]. Tale ristrettezza dei tempi è descritta con precisione in un altro libretto di Aureli, *La costanza di Rosmonda* (1659), dove le virgolette ricorrono solo nel secondo e nel terzo atto. Un *post scriptum* inserito all'ultimo momento chiarisce il motivo di tale discrepanza: il primo atto è stato stampato prima che venissero attuati i tagli e quindi è privo di virgolette, mentre gli altri due, stampati più tardi, sono riusciti a incorporarle (Appendice I.44a). Ovviamente non abbiamo la minima idea di quali versi del primo atto si trattasse; sappiamo solo che ne vennero tagliati alcuni.

Se i *post scriptum* mancavano di specificità, tuttavia compensavano tale difetto con la flessibilità, in quanto potevano veicolare differenti tipi d'informazioni riguardo a svariate modifiche dell'ultimo minuto, non solo tagli. La cosa fondamentale è che spesso chiarivano la motivazione di questi cambiamenti, mettendo in luce in tal modo le considerazioni pratiche ed estetiche concernenti la produzione operistica. Alla fine di *Delia* (1639), ad esempio, Strozzi informa il lettore che il suo testo era stato alterato da Manelli, il compositore: «Accioche tù accordi gli occhi con l'orecchie, sappi, o esquisito lettore, che nel rapresentarla si sono levati dall'opera più di 300. versi, e questo per non abusar della tua cortesia» (Appendice I.15i). E poi continua a giustificare i tagli: «Egli è dover, ch'il Poeta lasci le sue gorghe, che sono le digressioni, e gli episodi, per dar luogo ai passaggi de' Signori Musici. Onde non attribuire tù ad errore de' recitanti quello, ch'hanno fatto per meglio servirti» (Appendice I.15j). In uno dei suoi ultimi libretti, *La finta savia* (1643), Strozzi spiega ancora una volta che il testo, insolitamente lungo, era stato tagliato perché musicato sarebbe risultato troppo prolisso,

Schiava fortunata (1674), originariamente di Moniglia e Cesti, poi riscritta da Marc'Antonio Ziani su nuovo testo probabilmente di Giulio Cesare Corradi (così riferisce Ivanovich).

[32] «[P]er non arrecarti tedio con la longhezza, si tralasciano molti versi, che per essere già stati stampati non s'hanno potuto segnar con i punti, onde ti prego a supplire con la velocità dello sguardo nella lettura» (*Gl'amori infrutuosi di Pirro*, prefazione).

in quanto era stato concepito per venire rappresentato anche senza musica (Appendice I.18a)[33].

Nonostante sia chiaro che alcune modifiche avevano luogo quando il compositore metteva in musica il testo, cosicché potevano essere giustificate da considerazioni estetiche, molte altre devono essere state attuate all'ultimo minuto, in risposta a specifiche circostanze connesse alla rappresentazione. In *Veremonda* (1653), ad esempio, in una scena del secondo atto furono aggiunti alcuni versi: «Perche, per la lontananza della Fortezza di Calpe, Zelamina, & Zaida non potevano esser intese, si fanno uscir fuori à parlare, e poi, veduto Delio, per rispetto di Giacutte, ritornar dentro, fin ch'egli parta. Però, si devono mutare, & aggiungere questi Versi nel mezzo della Scena Ottava dell'Atto Secondo»[34].

Mentre il librettista e il compositore dovevano realizzare queste piccole correzioni sul posto, alcuni cambiamenti erano effettuati semplicemente con una nuova indicazione registica per il cantante (di cui è talvolta rimasta testimonianza nel libretto), come nella *Costanza di Rosmonda* (1659): «Nella scena XIV, dell'Atto Primo dove dice Clitennestra sopra una Loggia, s'è pensato di farla comparire in scena per esponerla à gli occhi di tutti, & in particolare à quelli, che saranno ne i palchi» (Appendice I.44b).

La prefazione al *Claudio Cesare* (1672) di Aureli riassume in maniera alquanto efficace i tipi di cambiamenti che ebbero luogo durante le prove, così come il tipico atteggiamento che il librettista aveva nei loro confronti:

> Doppo stampata, e provata l'Opera sovra la Scena s'hà stimato bene l'abbreviarla in varie parti superflue; Onde sei pregato a trascorrer benignamente con l'occhio alquanti versi, e qualche Scena, che per maggior brevità si tralasciano, non havendo potuto apportarli per esser la stampa già fatta. Qui sotto leggerai anco trè ariette mutate, il tutto fatto à solo fine di cantar solo quello, che si vede, che possa maggiormente dilettar gl'Uditori. Compatisci la difficoltà ch'oggidì provano li compositori [ovvero compositori e librettisti] nel poter sodisfare non solo à tanti capricci bizarri di questa Città; mà anco a gl'humori stravaganti de' Signori Musici recitanti. (Appendice I.50b-c)

[33] In maniera forse sorprendente, visti gli scrupoli dei librettisti accademici (ne abbiamo discusso nel cap. II), la *Torilda* (1648) di Bissari fu, oltre alla *Finta savia*, uno dei pochi libretti ad offrire l'alternativa della rappresentazione parlata (stando all'aggiunta inserita all'ultimissimo minuto alla fine del libretto del 1648: «le Virgole poste nel margine segnano quel, che si può tralasciare in Recita musicale, come per altra Recita serve l'opera intiera»).

[34] L'informazione è fornita in una nota posta alla fine del libretto, probabilmente inserita dall'impresario, Balbi, il quale firmò la prefazione. La nota riporta pure i quattro versi aggiunti.

3. *I compositori obbligati.*

I tipi di modifiche che tanto preoccupavano i librettisti constituivano un minor motivo d'ansietà per i compositori, o se non altro la preoccupazione di questi era meno ovvia. Una delle cause di tale differenza è di natura sociologica: i librettisti, per quanto asserissero la propria inadeguatezza, occasionalità o dilettantismo, erano letterati colti ed esperti; si trattava di scrittori, le cui parole per tradizione rivendicavano l'immortalità, soprattutto dopo l'invenzione della stampa, e le cui capacità venivano giudicate secondo radicati criteri critici. All'opposto i compositori, benché intelligenti e ben istruiti – e nonostante le rivendicazioni della musica in quanto teoria – erano essenzialmente degli artigiani, professionisti di un mestiere, dei salariati; la loro era una professione a servizio. Modifiche apportate all'ultimo istante per soddisfare le esigenze di un mecenate, di una circostanza o di un luogo particolare della rappresentazione, facevano tradizionalmente parte del loro lavoro. Com'è ovvio, tali cambiamenti incidevano in maniera più profonda sulla struttura del libretto che su quella della partitura: implicavano l'aggiunta o la soppressione di personaggi, l'eliminazione di preziosi versi poetici, di metafore, di sviluppi particolari dell'intreccio e di altre simili «invenzioni». Per i compositori, invece, le modifiche erano minime: una trasposizione qui, un'aria lì.

I librettisti sarebbero stati più tranquilli se i loro lavori fossero stati effimeri come le partiture o le esecuzioni operistiche. Era l'atto in sé di stampare il libretto – segno e conseguenza dell'istituzionalizzazione, abbiamo visto – a suscitare ansietà in tali scrittori, inducendoli ad esprimere le proprie preoccupazioni in termini tanto espliciti. La loro identità professionale (così come i profitti materiali) era incarnata dal lavoro pubblicato.

I libretti godevano di un'esistenza autonoma quali testi stampati, le partiture no: costituivano dei materiali di lavoro, vincolati alle vicende e ai momenti dell'allestimento. Mentre al librettista conveniva distinguere, nell'elaborazione del testo, tra la fase di scrittura e quella delle prove, una simile differenziazione non interessava molto il compositore, perché i due stadi si fondevano nel normale processo di composizione. Questa, infatti, non era considerata conclusa fino a quando il lavoro non risultava pronto per la rappresentazione; la presenza del compositore durante le prove formava parte integrante del suo contratto. Ciò era sottolineato con chiarezza nel contratto di Cavalli con Marco Faustini del 24 luglio 1658, al S. Cassiano, dove veniva stipulato come, oltre a fornire un'opera all'anno per tre anni («con la diligenza et Virtù sua propria»), egli fosse «tenuto et obbligato assister personalmente a' tutte le prove che seranno necessarie come anco mutar

parte, alterar, sminuir et aggionger quello fosse necessario nella musica et servitio dell'Opera» (Appendice IIIA.2)[35].

Sebbene le partiture, a differenza dei libretti, non distinguano mai in modo così esplicito tra le fasi della composizione – tra quanto aveva avuto luogo prima o durante le prove –, esse hanno spesso registrato qualche elemento del processo compositivo, dei metodi per modellare e modificare continuamente la messa in musica in prossimità della rappresentazione o persino tra una recita e la successiva. I libretti stampati, con la loro stabilità, aiutano a elaborare delle congetture riguardo agli intenti della partitura alla quale sono connessi. Le differenze tra libretto e partitura possono indicare che quest'ultima riproduca o delle modifiche apportate per una rappresentazione successiva, o una precedente fase del libretto, il quale in seguito fu riesaminato dal poeta in vista della pubblicazione; o, ancora, la partitura può riportare una versione posteriore, che il poeta non era in grado o non voleva adottare nel testo pubblicato.

Ovviamente, tali differenze possono aver avuto origine durante lo stadio della composizione; persino all'epoca in cui vigeva la collaborazione personale, non sempre i compositori mettevano in musica con esattezza il testo del poeta. Abbiamo già fatto riferimento alle importanti discordanze presenti nel *Ritorno d'Ulisse* tra la versione di Monteverdi e quella di Badoaro. Anche le partiture per *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi divergono in maniera notevole non solo dal testo stampato di Busenello e dalle numerose versioni manoscritte del libretto, bensì pure dallo scenario[36].

Diverse partiture di Cavalli differiscono abbastanza dai loro libretti stampati: testi strofici sono stati messi in musica in maniera non strofica, sia sotto forma di arie che come recitativi, sono stati aggiunti versi di ritornello e, ovviamente, omessi alcuni passi. Ad ogni modo sembra che discrepanze

[35] Il testo integrale del contratto è riportato in *Quellentexte*, p. 72. Quasi dieci anni più tardi, nel contratto finale con Faustini del 29 luglio 1667 (*b.* 194: 50), le responsabilità di Cavalli venivano descritte essenzialmente alla stessa maniera: «dovendo assister alle prove et occorrendo anco aggiunger, alterare, et levare quelle cose, che fossero necessarie, et occorressero conforme alle sodisfazione d'esso Sig. Faustini, al quale doverano restare l'originali» (cioè la partitura e le parti). In questo contratto, riguardante lo sfortunato *Eliogabalo*, è spiegato chiaramente che il compositore non deteneva i diritti della partitura; cfr. cap. VI, n. 76; cfr. anche Bianconi e Walker, *Production*, p. 237, n. 72. Il testo è parzialmente trascritto in Brunelli, *L'impresario in angustie*, pp. 334-335.

[36] Tuttavia, poiché sappiamo che entrambe le partiture risalgono a una datazione tarda, le loro differenze rispetto ai libretti possono riflettere delle modifiche attuate ben dopo la morte di Monteverdi. A tal riguardo cfr. Curtis, prefazione a *L'incoronazione di Poppea* e Curtis, *La Poppea impasticciata*; cfr. anche Rosand, *Monteverdi's Mimetic Art* e Rosand, *Seneca*.

simili riflettano più i rapporti temporali tra le partiture esistenti e i libretti stampati che una qualche questione estetica; esse sarebbero probabilmente scomparse se si avesse potuto stampare il libretto abbastanza tardi da includervi tutte le modifiche apportate all'ultimo minuto. D'altro canto, tali divergenze rivelano anche i tipi di cambiamento che di norma Cavalli e – presumibilmente – altri compositori introducevano mentre lavoravano a partire da un libretto manoscritto, cambiamenti che in seguito potevano venire incorporati nella versione pubblicata. Nel caso di libretti stampati prima di essere messi in scena, di solito si può supporre che la maggior parte delle differenze rispetto alla partitura riflettano modifiche apportate dal compositore. Ma se sono stati stampati dopo, come nella raccolta *Delle hore ociose* di Busenello, dove sono contenuti tutti i libretti dell'autore, bisogna anche considerare che nel frattempo il librettista può aver rivisto il testo, cosicché la partitura ne testimonia la versione originaria, o una più vicina ad essa[37].

Poiché i compositori avevano presumibilmente meno interesse dei librettisti a creare un prodotto davvero finito, essendo parte del loro lavoro apportare fino all'ultimo minuto modifiche e aggiustamenti, molti degli oltraggi denunciati dai librettisti erano per loro una cosa del tutto scontata. La composizione frammentaria, ad esempio, la quale impediva ai librettisti di redigere o ripulire i testi per la propria soddisfazione letteraria, per i compositori costituiva più la regola che l'eccezione. Questi riportano con apparente serenità la ricezione e l'invio di libretti o partiture per singoli atti o gruppi di scene; così Ziani il 2 agosto 1665, scrivendo a Faustini riguardo alla sfortunata *Doriclea* (di cui abbiamo già discusso la cancellazione all'ultimo minuto), riferisce di avergli appena spedito la musica dell'atto I, mentre stava attendendo l'arrivo del secondo atto del libretto così da poter iniziare a metterlo in musica[38]. Analoga è la nonchalance esibita da Cesti nello scrivere a Beregan, il 21 giugno 1665, esortandolo a mandargli l'atto I del *Tito* – che per contratto doveva mettere in musica – non appena fosse pronto, senza attendere di completare l'intero lavoro[39]. Il compositore ripeté la richiesta il 12 luglio; per il 2 agosto doveva aver ricevuto il testo (e averlo messo in musica), poiché in un'altra lettera a Beregan reagì entu-

[37] Curtis dimostra, tuttavia, che la stampa di Busenello è probabilmente la più vicina al testo originario (prefazione a *L'incoronazione di Poppea*).

[38] Lettera da Vienna (*b.* 188: 75), parzialmente trascritta in Giazotto, *La guerra dei palchi*, pp. 504-505.

[39] Lettera da Innsbruck (*b.* 188: 119): «Quando havesse all'ordine tanto basterebbe a mandarmi il 1° Atto» (Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 499).

siasticamente all'arrivo del secondo atto: «Ho ricevuto il 2° atto bellissimo, bellissimo, bellissimo»[40].

Di routine la composizione frammentaria imboccava la strada verso i cantanti (o l'impresario) alla stessa maniera. Cavalli mandò a Firenze dapprima l'atto iniziale dell'*Hipermestra*, poi gli altri[41]; sia Cesti che Ziani riferiscono spesso di aver inviato un singolo atto o diverse scene con la promessa di spedire il resto a tempo debito. In una lettera del 20 dicembre 1666 Cesti scrive di aver appena inviato metà del secondo atto di *Tito*, con la speranza che il primo fosse arrivato; mancava ancora «la Sinfonia avanti s'alzi la tenda», ma l'avrebbe scritta dopo aver finito l'opera, «per non essere presentemente di tanta necessità»[42]. Sebbene la messa in musica frammentaria presumibilmente non disturbasse i compositori, sembra (ed è consolante) che avesse un effetto negativo su alcuni cantanti, i quali si sentivano frustrati per quanto concerne i loro sforzi nell'interpretare le parti. Come vedremo, Nicola Coresi si lamentò, riguardo al suo ruolo in *Meraspe*, di aver ricevuto un'impressione sbagliata dai brani che gli erano stati mandati all'inizio[43]; e, in riferimento alla medesima opera, Catterin'Angela Botteghi chiese di vedere l'intero libretto in modo da poter meglio capire come interpretare il proprio ruolo[44].

I compositori potevano dare per scontata la messa in musica frammentaria, ma non erano del tutto insensibili alla pressione temporale che affliggeva i librettisti. Ziani non si fece scappare l'occasione di ricordare a Faustini come avesse salvato una situazione disperata scrivendo l'*Annibale in Capua* in cinque (o sei) giorni[45]. La rapidità costituiva il suo marchio di fabbrica, una caratteristica che fu enfatizzata tanto da lui quanto dai critici, benché, com'è ovvio, con intenti opposti. Ziani considerava la propria «solita facilità» una dote inimitabile[46]; la citò ironicamente in una richiesta di pagamento indirizzata a Faustini («il mio scrivere è presto, ma son tardi pagato»), così come per controbattere le critiche rivolte ai suoi lavori: «se le mie arie sono, sono state e saranno state buone sì per teatro come per le chiese tutte passano soto alla medema fretta nell'operatione»[47]. Malgrado imputasse all'invidia dei rivali l'accusa di aver scritto l'*Alcibiade* durante il viaggio da Innsbruck a Venezia, egli stesso definì uno spartito che stava mandando a Faustini come «un altro pezzo d'opera fatto da me in viaggio»[48].

Ziani era particolarmente famoso (o malfamato) per la sua rapidità, ma altri compositori, se necessario, erano in grado di lavorare con altrettanta sveltezza – sebbene sia loro che i relativi sostenitori non esitassero ad esagerare simili imprese. Si racconta ad esempio che Sartorio avesse messo in musica il *Massenzio* di Bussani in tredici giorni, ma con ogni probabilità ciò gli richiese quasi un mese[49]. Se Sartorio soppravvisse a tale pressione e persino ne approfittò per accrescere la propria reputazione, non tutti i compositori erano così resistenti. Si dice addirittura che uno, Giovanni Antonio Boretti, sia morto d'ansia preparando un'opera per la produzione: il «povero Gio. Ant. Borretti (...) spirò ieri doppo quindici giorni di male perche la sua opera andasse in Scena»[50].

[40] Lettera da Innsbruck (*b.* 188: 76-80); cfr. Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 501.

[41] Stando alla lettera di Atto Melani citata in Lorenzo Bianconi, *Caletti*, in DBI, vol. XVI, 1973, p. 692 (I-Fas, Archivio Mediceo del Principato, F. 5452, cc. 747-748, e F. 5453, cc. 595-596).

[42] Lettera a Beregan (*b.* 194: 138); cfr. Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 459, e Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 507. Alla fine la sinfonia, tripartita, fu assemblata da Cesti a partire da sue opere precedenti; cfr. Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 459, n. 49.

[43] Lettera da Roma, 13 agosto 1667 (*b.* 188: 166); cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 337; cfr. anche il cap. VIII.

[44] Lettera da Firenze, 27 agosto 1667 (*b.* 188: 170); cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 339.

[45] Lettere del 25 luglio 1665 (*b.* 188: 82), del 9 maggio e del 10 luglio 1666 (*b.* 188: 279, 269); trascritte in *Quellentexte*, pp. 78-79.

[46] «Non so se le fatiche continue di questo Paese di tal uno, apporterà a lei pregiudizio se pure la prestezza del operare del Ziani non dasse motivo ad altri d'imitarlo e superarlo» Lettera del 10 luglio 1666 (*b.* 188: 269); trascritta in *Quellentexte*, p. 79.

[47] Lettera del 9 maggio 1666 (*b.* 188: 279); trascritta in *Quellentexte*, p. 78.

[48] «Bugiardi e maligni sono quelli che tassano Alciade fatto per viaggio (che non è vero però) ma se fosse stato fatto anco sopra alle zangole gli farei un presente della sedia e a suo dispetto farò sempre buona riuscita» (ibid.) «Gli mando un altro pezzo d'opera fatto da me in viaggio»; lettera del 3 novembre 1665 da Innsbruck (*b.* 188: 226), non inclusa nell'inventario di Giazotto ma attribuita a Ziani in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 459, n. 47.

[49] Per la precisione, Sartorio compose l'opera tra il 23 dicembre 1672 e il 25 gennaio 1673. La data di completamento è stabilita da una lettera del 20 gennaio 1672 [1673], scritta da Dolfin al Duca Johann Friedrich (Appendice IIIB.16). In essa viene riferito che la prima di *Massenzio* era in programma per il mercoledì successivo; poiché il 20 gennaio nel 1673 cadeva di venerdì, il seguente mercoledì era il 25. Stando al medesimo autore, la composizione dell'opera era iniziata il 23 dicembre (Appendice IIIB.10); successivamente Dolfin riferì che Sartorio aveva impiegato solo tredici giorni per completare il lavoro (lettera del 3 febbraio 1673, Appendice IIIB.18).

[50] Non è chiaro se i problemi di Boretti furono causati da *Claudio Cesare*, da *Domitiano*, o da entrambi, in quanto sembra che le due opere fossero state programmate per la medesima stagione; le dediche di entrambi i libretti riportano la data 27 dicembre 1672, però Bonlini elenca *Claudio Cesare* per il 1672 (assieme ad *Adelaide*), mentre per *Domitiano* si dovette attendere il 1673. Una seconda edizione di quest'ultimo libretto, però, allude a

Nonostante fossero spesso alla mercé di circostanze al di fuori del loro controllo, i compositori, alla pari dei librettisti, riconoscevano la differenza esistente tra il lavorare con calma o sotto pressione. Cesti, ad esempio, il quale si lamentava di aver dovuto comporre cinque atti del *Pomo d'oro* in sei settimane, scrisse riconoscente al suo librettista Beregan riguardo al fatto di potersi prendere tempo con *Tito*, lavorando alla rilassante andatura di un atto al mese: «Quando si gode il benefizio del tempo, le cose riescon molto meglio»[51]. In realtà, però, non finì l'opera troppo presto – non prima del 17 gennaio, a meno di un mese dalla prima al SS. Giovanni e Paolo[52].

La principale fonte di preoccupazione tanto per i compositori, quanto per i librettisti, era costituita dal tempo che occorreva per negoziare con i cantanti. È palese che spesso i cast non erano del tutto formati quando librettista e compositore iniziavano il lavoro. I librettisti potevano ancora cavarsela con una conoscenza abbastanza generica del cast; una qualche idea sul numero e sulla relativa importanza dei cantanti bastava per un primo abbozzo del testo, da modificarsi eventualmente più avanti. Giovanni Faustini, lo ricordiamo, aveva abbozzato diversi libretti senza sapere chi li avrebbe cantati (o persino messi in musica). Era impensabile, tuttavia, che un compositore iniziasse a lavorare senza conoscere perlomeno l'estensione delle voci per le quali stava scrivendo. All'inizio, all'epoca delle compagnie stabili di Ferrari-Manelli, di Cavalli-Faustini e di Sacrati, ciò non aveva rappresentato un problema, e ulteriori periodi di stabilità ricorreranno in seguito, nel corso del secolo, quando i cast dureranno da una stagione alla successiva.

difficoltà con la stagione: «In quest'anno gl'accidenti han variato gl'ordini nelle Rappresentationi del Drama; onde la mia debolezza non ti comparirà sù la scena, colpo del caso, che in ogni cosa ne hà parte», confermando che *Domitiano* fu l'opera fatale. Inoltre, l'opera pativa la mancanza di un cast di qualità.

[51] Lettera del 16 agosto 1665 (*b.* 188: 88-89), trascritta in Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 503-504; i contenuti delle lettere sono riassunti in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 456. Mentre Giazotto sostiene che la lettera fosse indirizzata a Faustini, Schmidt suppone, in maniera più convincente, che il destinatario fosse Beregan.

[52] Lettera del 17 gennaio 1666 (*b.* 188: 305, 344). La dedica del libretto riporta la data 13 febbraio 1666; cfr. Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 460. Dalle lettere di Ziani a Faustini, del 3 aprile e 9 maggio 1666 (*b.* 188: 255-56[v], 279-280), veniamo a sapere che la musica e gli esecutori di *Tito* avevano ricevuto un'accoglienza abbastanza buona, mentre il libretto era stato criticato, e che Faustini non aveva ricavato dei profitti particolarmente alti. Queste lettere sono riassunte in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, pp. 462-463, e parzialmente trascritte in Giazotto, *La guerra dei palchi*, p. 506. Per la lettera del 9 maggio cfr. Appendice IIIA.11.

Ma gli ingaggi e le modifiche del cast all'ultimo minuto costituivano sempre più spesso la regola[53]. Componendo *Alciade* (1666), Ziani dovette prendere numerose decisioni da solo («per non perder tempo»), in quanto Faustini non gli diede per tempo informazioni sul cast. Assegnò il ruolo del Nocchiero al basso (il quale per il resto aveva una parte molto piccola, pertanto poteva interpretare un ulteriore personaggio) e Serilda a un soprano (Faustini ne aveva diversi tra cui scegliere). Chiese poi informazioni riguardo alla voce della «Vecchia» Elibea, nel terzo atto, non precisata da Faustini; nel frattempo l'aveva affidata al soprano che interpretava anche Idiotea – il quale, scrive il compositore, per un po' non aveva da comparire in scena (Appendice IIIA.10). Persino nel caso di parti già assegnate, tuttavia, il compositore fu costretto ad apportare numerose modifiche a causa di sostituzioni all'ultimo minuto, o addirittura in seguito a supposizioni avventate: dovette trasporre un ruolo (Guerra) d'ottava, dal baritono al contralto, di quarta o quinta inferiore la parte del messaggero (Nuntio Messo) in *Doriclea*, originariamente composta per soprano, in modo da adeguarla a un contralto[54].

Anche Cesti chiese ripetutamente informazioni riguardo ai cantanti designati al suo *Tito*: a un certo punto domandò espressamente chi avrebbe interpretato il Cacciator nella scena finale dell'atto secondo, «perche non v'è alcun segno»[55]. In un'altra occasione fece di suo una proposta rivelante, asserendo che in luogo di due soprani e un contralto sarebbe stato meglio introdurre una voce più grave, di tenore o baritono, «perche nelle scene più belle paria molto meglio la diversità delle voci, e se la scena fra Domitiano e Berenice, come è

[53] Ciò è ripetutamente testimoniato tanto nei documenti di Faustini, quanto nella corrispondenza degli agenti veneziani del Duca Johann Friederich. Cfr., ad esempio, la lettera scritta da Dolfin il 30 dicembre 1672, dove questi menziona la possibilità che la sua cantante, Lucretia, debba imparare una parte in due giorni (Appendice IIIB.11a).

[54] Lettera del 3 novembre 1665 (*b.* 188: 226). Ziani aveva scritto per voce di soprano quasi tutto il ruolo di Euristo, in *Alciade*, non rendendosi conto che l'interprete era un contralto. Il compositore terminò l'opera nella tessitura corretta, poi, presumibilmente, modificò la parte già scritta (Appendice IIIA.10). Modifiche analoghe sono testimoniate in diverse partiture della collezione Contarini, in particolare in *Poppea*, *Calisto* e *Xerxe*, ma con la medesima probabilità esse possono essere state introdotte in vista di una qualche ripresa, o a causa di modifiche apportate al cast all'ultimo minuto. Riguardo alla lettera esiste una certa confusione; Giazotto non la menziona, però ne elenca un'altra, del 13 dicembre 1665 (*b.* 194: 116), la quale riguarderebbe i tipi di voce che si sarebbero dovuti impiegare in *Doriclea* (Giazotto, *La guerra dei palchi*, p. 507).

[55] Lettera del 16 agosto 1665 (*b.* 188: 88-89); cfr. Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 504, e la discussione in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, pp. 455-456.

fatta in duoi soprani, fosse cantata con due parti diverse, spiccherebbe a meraviglia; e considero che saranno con li duoi Amorini in numero 9 soprani»[56].

I ragguagli richiesti sia da Ziani che da Cesti interessavano con ogni evidenza ruoli minori, la maggior parte dei quali implicava decisioni riguardo ai raddoppi. Ovviamente le parti principali venivano assegnate per prime: di norma i cast venivano stabiliti a diversi mesi dall'inizio di una stagione – solitamente in agosto –, i cantanti erano attesi a Venezia, con le parti già imparate, al più tardi a metà novembre – cioè circa sei settimane prima del debutto dell'opera, quando iniziavano le prove[57]. La progettazione di effetti scenici particolari e la costruzione delle macchine, cominciavano presumibilmente prima dell'arrivo dei cantanti,– in ottobre[58]. Ma spesso si verificavano eccezioni problematiche. Le negoziazioni a distanza con

[56] Lettera del 2 agosto 1665, indirizzata a Beregan (*b.* 188: 76-80); cfr. Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 501. I contenuti di questa lettera sono discussi in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, pp. 452-453.

[57] Questa tabella di marcia è generalmente avvalorata dalla corrispondenza tra Faustini e i cantanti. Ad esempio Antonia Coresi (o Tonina), stando a una lettera di suo marito Nicola, datata 27 agosto 1667, conosceva la propria parte così bene da poter andare in scena il giorno successivo: «sa la parte in maniera che ancora per lei si potrebbe andar domani in scena» (*b.* 188: 166; in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 338). Diverse relazioni inviate da Venezia documentano che le prove avevano luogo in novembre. «Qua si va concertando le opere», scrive Massi a Johann Friedrich, il 28 novembre 1670 (vol. IV, n. 627, f. 216). Un contratto firmato particolarmente tardi fu quello tra Faustini e Pietro Lucini, dell'11 novembre 1665 (*b.* 194: 53; cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 325; cfr. anche Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 458, n. 46). Comprensibile è il panico espresso nella lettera di Alvise Duodo a Faustini, il 5 novembre 1658; Duodo riferisce che non si stava ancora lavorando ai costumi, indica quali musicisti non avevano ricevuto le parti, e «et per Dio, che non si reciterà opera in questa forma». Ricorda infine a Faustini che, per coronare il tutto, uno dei ruoli principali non era ancora stato assegnato, né si era sentito più niente dal contralto romano al quale era già stato dato un anticipo di trenta scudi (*b.* 188: 19-20); testo in Bianconi e Walker, *Production*, p. 224, n. 47.

[58] Lettera da Massi a Johann Friedrich, 5 ottobre 1670 (vol. IV, n. 627, f. 200): «si va ogni giorno più fissamente pensando all'opera, si assoldano musici, e si va inventando nuove mutanze nell'ordine del Theatro. Tengono che in quest'anno si vedranno cose fuori dell'ordinario». I contratti degli scenografi erano spesso i primi a venire stipulati. L'8 marzo 1665 Faustini ne firmò uno con Gasparo Mauro, per *Tito* e *Doriclea* (*b.* 188: 109; trascritto in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 444, n. 9), mentre un mese più tardi, l'8 aprile 1665, firmò un contratto triennale con Horatio Franchi, dove questi accettava di produrre i costumi per due opere all'anno al salario annuale di 800 ducati (la cifra è relativamente alta perché si richiedeva a Franchi di fornire i materiali [*b.* 194: 42]). Ma le negoziazioni con alcuni cantanti che parteciparono alla medesima stagione erano state concluse ancora prima: i contratti con Nicola Coresi e Sebastian Cioni sono datati rispettivamente 17 febbraio e 7 marzo 1665; cfr. Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 445, n. 11.

un cantante altamente richiesto, il castrato Ciecolino (Antonio Rivani), era ancora in corso il 17 novembre 1670, solo un mese prima dell'inizio della stagione[59]. Due anni dopo lo stesso cantante, un tipo difficile, non arrivò a Venezia fino alla fine di dicembre, dopo che la stagione era già cominciata: «tardi per iniziare», ma non troppo per apparire quantomeno in alcune rappresentazioni[60].

Benché le negoziazioni con i cantanti spesso si concludessero sorprendentemente vicino all'inizio della stagione, è chiaro che si ammetteva una considerevole flessibilità per quanto riguarda la data precisa del debutto di un lavoro. Certo, tradizionalmente la stagione lirica coincideva con il carnevale, il quale iniziava il 26 dicembre, quindi la maggior parte dei teatri d'opera aprivano il più possibile in prossimità di questa data. Abbiamo già visto come, nel 1666, Marco Faustini avesse provato ad anticipare di due settimane il giorno d'apertura al SS. Giovanni e Paolo, al fine d'avvantaggiarsi in termini di concorrenza[61]; più avanti, durante il medesimo secolo, non saranno rare le inaugurazioni spostate all'inizio di dicembre o addirittura a fine novembre, in particolare negli anni in cui il carnevale era insolitamente breve[62]. Difficilmente si potranno biasimare gli impresari teatrali se volevano pigiare più rappresentazioni all'interno di una stagione.

[59] Lettera di Massi, 17 novembre 1670 (vol. IV, n. 627, f. 211): «sono qui cominciate le comedie a San Samuele, e qua Ciecolino al quale hanno offerte dobble 250; ma lui non vuol recitare se non sono almeno 300». Ciecolino, o Ciccolino, era stato assunto dal Duca di Savoia nel 1668, dopo che aveva precipitosamente lasciato il servizio presso la regina Cristina a Roma. Durante gli anni '50 il suo mecenate era stato il cardinale Gian Carlo de' Medici di Firenze; cfr. Rosselli, *From Princely Service*, p. 7.

[60] Cfr. le lettere di Massi del 9 dicembre 1672 (Appendice IIIB.8), del 30 dicembre 1672 (IIIB.11b) e del 13 gennaio 1673 (IIIB.15). Ovviamente non era insolito che un cantante arrivasse in ritardo, come esemplifica la storia di un Signor Clemente, il quale, giungendo in ritardo, costrinse Aureli a ricavare un nuovo ruolo dal testo di un'opera di cui erano già state assegnate le parti: «per essere il Signor Clemente arrivato in tempo ch'erano già dispensate le parti del Drama, m'è convenuto inserirlo nell'uno, e nell'altro al meglio, che hà potuto permettere la brevità del tempo; havendo havuto un solo riguardo, di non privarti del godimento della voce di un Virtuoso si insigne» (*Gl'amori infrutuosi di Pirro*, prefazione). Si poteva trattare di Antonio Clementi, il quale a Firenze, nel 1661, interpretò Berecintia in *Ercole in Tebe* (cfr. Robert Lamar Weaver e Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750*, Detroit, Information Coordinators, 1978, p. 131), oppure di Clemente Hader (cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 277).

[61] Sarà forse utile ricordare che nel 1666 la concorrenza si dimostrò particolarmente accanita, con quattro teatri attivi e non due, come di consueto.

[62] Tale fu il caso nel 1672-73, stando a diversi documenti contenuti nel carteggio di Johann Friedrich. Cfr., ad esempio, la lettera di Massi del 18 ottobre 1672 (vol. IV, n. 627, f. 303): «Comincieranno le opere avanti il tempo, perche il Carnevale venturo sarà breve»;

Ad ogni modo, poiché il giorno di apertura non era stabilito in maniera rigida, quando un'opera non era ancora pronta lo si poteva posporre; se il problema riguardava il secondo titolo della stagione, il primo poteva continuare ad essere rappresentato fino al momento in cui il secondo non fosse stato pronto, o addirittura poteva subentrare all'ultimo minuto un'opera della stagione precedente. Tutte le circostanze appena menzionate accaddero davvero. I compositori già annunciati potevano venire sostituiti (*Argiope*)[63]; all'ultimo istante venivano commissionati libretto e messa in musica nuovi, o solo una diversa messa in musica (*Eliogabalo*, *Massenzio*)[64]; o, ancora, a un'opera ne subentrava una vecchia (*Orontea* al posto di *Doriclea*)[65].

Naturalmente la pressione toccava l'apice d'intensità durante il periodo delle prove, quando un libretto, assieme alla partitura, assumeva la forma conclusiva. Da quanto viene riferito, diverse opere furono ritoccate e preparate per la rappresentazione nel giro di pochi giorni: ne bastarono dodici perché, nel 1661, *Annibale in Capua* fosse pronto ad andare in scena (il doppio rispetto ai cinque – o sei – impiegati da Ziani per scriverlo, come questi non si stancò mai di ripetere); ne servirono dieci per una ripresa dell'*Orontea* di Cesti, nel 1666, e solo otto – un record – per la sua *Dori*, nel 1667[66]. Tanto i libretti stampati quanto le partiture manoscritte rivelano il tipo di cambiamenti che potrebbero aver avuto luogo durante le prove, oppure in un'altra fase del lavoro. Il cast per la *Calisto* di Faustini e Cavalli, ad esempio, aumentò di un personaggio, un Bifolco, all'ultimo momento (o come minimo dopo che il libretto era già stato stampato e la partitura copiata in bella). Bifolco compare in tre scene, nel secondo e nel terzo atto: in due è da solo, in una è accompagnato da un altro personaggio. In una nota al lettore Faustini fa riferimento a queste scene definendole come «inestate nella Favola per dilettarti fuori della sua tessitura»[67], mentre la partitura di Cavalli spiega l'aggiunta con la glossa «Qui và la Scena del Bifolco», però non fornisce nessuna musica[68]. Viceversa, il cast dell'*Artemisia* di Cavalli e Minato fu ridotto qualche tempo dopo la composizione della musica, ma prima che il libretto venisse stampato. La partitura, in prevalenza autografa, prevede delle parti per un personaggio chiamato Cleante, il quale non compare nel libretto; ciò rivela come venne attuata tale riduzione: in tre posti la musica per Cleante è stata cassata e il testo ridistribuito tra gli altri protagonisti dell'opera[69]. Poiché Cleante non fu mai previsto nel libretto stampato, e la partitura sembra una delle copie di lavoro di Cavalli piuttosto che una stesura in bella, si può ipotizzare che la modifica fu attuata abbastanza presto[70].

La coerenza drammatica, per quel poco che c'era, appariva sempre di più alla mercé di simili esigenze. Il limite fu sicuramente toccato nel 1676, quando Giulio Cesare Corradi, il librettista di *Germanico sul Reno*, affer-

anche quella del 29 novembre (f. 287): «Si allestiscono li Teatri per le opere, quali principieranno per tempo per esser corto il carnevale». Cfr. pure il manoscritto *avvisi* in I-Vnm, It. VI, 459 [12103], del 21 novembre 1682 (Appendice IIIC.1) e del 5 dicembre 1682 (Appendice IIIC.2), dove si segnala che il giorno tradizionale di apertura era stato anticipato a beneficio del Duca di Mantova, un importante mecenate; un altro rapporto, dell'11 dicembre 1683 (It. VI, 460 [12104]), testimonia tuttavia che, quando il giorno d'inaugurazione veniva anticipato troppo, non sempre le opere erano pronte in tempo (Appendice IIIC.5).

[63] La prefazione ad *Argiope* menziona due compositori, Rovetta e Leardini (Appendice I.28c), ma un'aggiunta inserita all'ultimo istante in conclusione al volume, a p. 96, informa che alla fine Rovetta non partecipò (Appendice I.28d). Come si è visto, la produzione di *Argiope* fu rimandata per diversi anni, probabilmente a causa della guerra di Candia.

[64] La messa in musica di Cavalli per il *Massenzio* di Bussani fu scartata durante le prove, quindi ne venne commissionata una nuova a Sartorio; lettera del 23 dicembre 1672, scritta da Dolfin a Johann Friedrich (Appendice IIIB.10). Il caso di *Eliogabalo* è leggermente diverso: la messa in musica di Cavalli sul libretto originale di Aureli, destinata al SS. Giovanni e Paolo per la stagione del 1668, fu cancellata dalla programmazione all'ultimo minuto, in parte a causa delle difficoltà di Faustini con i fratelli Grimani. Questi commissionarono ad Aureli un nuovo libretto sul medesimo argomento, il quale sarebbe stato messo in musica da Boretti; l'opera fu rappresentata sempre nella stagione del 1668. In un contratto con Marco Faustini, del 10 ottobre 1667, Aureli accettò di aggiustare *Eliogabalo* in qualche parte, il che implicherebbe che non fosse lui l'autore originario (*b.* 194: 31; trascritto in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 335); egli stesso ne darebbe conferma nella dedica al secondo *Eliogabalo*, firmata 10 gennaio 1667 [1668] (Appendice I.49).

[65] La sostituzione è documentata in maniera precisa nella nota al lettore di *Orontea*, firmata 10 gennaio 1666 (cfr. cap. VI, p. 206).

[66] Con ogni evidenza, la ripresa di *Dori* a Firenze, nel 1661, fu preparata in soli quattro giorni; cfr. Carl Schmidt, *Antonio Cesti's La Dori: A Study of Sources, Performance Traditions, and Musical Style*, RIM, X (1975), pp. 455-498: 460; cfr. anche Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 463, n. 55; la lettera di Cesti relativa alla questione è citata in John W. Hill, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, RIM, XI (1976), pp. 27-47: 27.

[67] Il «diletto» era probabilmente procurato da un'azione scenica eseguita dagli zotici. Il testo aggiunto compare alla fine del libretto, alle pp. 76-82.

[68] I-Vnm, It. IV, 353 (9877), ff. 59 e 101^{v}.

[69] I-Vnm, It. IV, 352 [9876], ff. 18^{v}-19, 42^{v}-44 e 67-68^{v}. Cfr. Jeffery, *The Autograph Manuscripts*, pp. 238-239.

[70] Ovvero molto prima rispetto al cambiamento, menzionato a n. 60, che Aureli dovette apportare ai suoi *Amori infrutuosi di Pirro* (1661), messi in musica da Sartorio. A quanto pare, non era così insolito che il cast venisse ampliato durante la programmazione di un'opera, come testimonia il seguente avviso del 2 gennaio 1683 [1684] (I-Vnm, It. IV, p. 460 [12104]): «Si proseguiscono le recite nelli [?] quattro enumerati Teatri, et in quello di SS. Giovanni e Paolo vi si è accresciuto un personaggio con nuove aggiunte, e canzonette. Superando però il vanto di tutti quello di San Luca per le esquisite voci».

mò di aver aggiunto una scena per Orfeo, personaggio non compreso nel cast e totalmente estraneo alla trama, per mettere in mostra il talento non di un cantante, bensì di un violinista eccezionale[71]. Ma, ancora una volta, l'inclusione di interpreti sopravvenuti in un secondo momento, operazione motivata dal consueto desiderio di piacere al pubblico, esigeva dei sacrifici soprattutto ai librettisti. I cambiamenti richiesti erano spesso tanto sostanziali da interferire con ogni equilibrio o continuità drammatica a cui i testi originali potessero aver aspirato. I compositori, invece, dovevano pagare un costo trascurabile; al confronto, le modifiche musicali erano di solito minori e avevano un effetto esiguo (se proprio c'era) sull'opera come insieme.

Torniamo dunque alle differenze sociali tra librettista e compositore, tra le loro distinte rivendicazioni, aspirazioni e mansioni nell'ambito del «dramma per musica». I librettisti s'interessavano profondamente alla coerenza drammatica e all'integrità letteraria del proprio lavoro, come si è visto con le elaborate strategie da loro sviluppate al fine di preservarle o per compensarne l'assenza. Non è affatto plausibile che i compositori avessero la medesima sensibilità; le partiture non possono aver mai aspirato all'obiettiva interezza dei libretti, e la musica era doppiamente subalterna: ai librettisti e agli esecutori. Un'autonoma coerenza musicale sarebbe stata anacronistica e inattuabile. Una volta che la precedente unitarietà della produzione operistica si era disintegrata in un amalgama di mansioni specializzate, infatti, la subordinazione del compositore era divenuta ancora più palese.

Le numerose modifiche che i compositori venivano chiamati ad apportare durante le prove o nel preparare la ripresa di un loro lavoro, adattandolo ad altri esecutori o alle esigenze di un nuovo teatro o di un pubblico diverso, rimasero un'attività centrale della loro professione. Ma a causa dell'istituzionalizzazione e dei conseguenti problemi logistici, accresciuti dalla distanza geografica e dalla concorrenza tra i mecenati, non sempre i cambiamenti potevano venire attuati dai compositori originali. Cesti, ad esempio, incaricò Beregan di accordarsi con Rovettino perché questi adempisse i suoi obblighi per quanto riguardava le prove – cioè «di levare, aggiungere, mutare e qualsivoglia altra cosa nella musica» –, poiché, per via dei doveri verso il suo padrone a Vienna, non si sarebbe potuto recare a Venezia per la prima del *Tito*[72]. E Ziani, il quale in diverse occasioni menziona l'obbligo di essere presente a Venezia durante le prove di un suo lavoro, a un certo momento assicura Faustini con le seguenti parole: «non partirò di Venetia se non la vederò del tutto fornita & acumodata»[73]; in seguito però, seppure con una certa riluttanza, gli diede il permesso d'affidare tale compito a qualcun'altro[74].

Data la natura e l'estensione di alcuni dei cambiamenti apportati nel corso delle prove – arie aggiuntive, tagli, trasposizioni, riorchestrazione, persino ruoli del tutto nuovi –, e considerando che talvolta venivano attuati da un altro compositore, numerose opere potrebbero senza dubbio essere definite dei pasticci. Ma non erano le prime attività cooperative di questo genere; forse la paternità multipla non aveva rappresentato una necessità fino a quando le pressioni dell'istituzionalizzazione non l'avevano resa tale, ma molto prima era stata una realtà, addirittura una caratteristica positiva da pubblicizzare.

Alcune delle prime opere veneziane erano espressamente denominate e promosse in quanto pasticci. *La finta savia* (1643), ad esempio, vantava con orgoglio la musica di quattro compositori differenti: Laurenzi, Crivelli, Merula e Ferrari (Appendice I.18b)[75]. Tra le opere che abbiamo menzionato in precedenza, diverse finirono per diventarlo, per caso o di proposito. *Argiope* (1649), come abbiamo visto, fu reclamizzata quale pasticcio mancato[76]; la ripresa dell'*Orontea* di Cesti da parte di Faustini lo divenne quando le fu aggiunto, a mo' d'introduzione, il prologo di *Doriclea* nella nuova messa in musica di Ziani[77]. E il *Giasone* di Cavalli diventò palesemente parte di un pasticcio quando, nel 1671, fu messo in scena a Roma con qualche musica di Stradella, sotto il titolo *Il novello Giasone*. Di fatto, quasi tutti i lavori

[71] «Ti prego pure à non far riflessione sopra l'Orfeo di Stige nel fine del Atto Secondo, accessorio solo introdotto per farti sentire un famoso Suonatore da Violino» (*Germanico sul Reno*, prefazione). Ciò segnala l'inizio della crescente rilevanza accordata agli strumentisti virtuosi, fenomeno visto da Harris Saunders come una caratteristica peculiare dell'opera veneziana del tardo Seicento (Harris Saunders, *The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo: The Interaction of Family Interests and Opera in Venice*, intervento presentato all'incontro annuale dell'American Musicological Society, New Orleans, 1987).

[72] Lettera del 6 dicembre 1665 a Beregan (*b.* 194: 145, 156): «Occorrendo poi di levare, aggiungere, mutare e qualsivoglia altra cosa nella musica io prego V.S. Ill.ma a far supplire al Signor Rovettino (...) che mi dichiaro sodisfattissimo sapendo che m'ha voluto sempre bene et ha favorito altre volte il mio poco talento» (cfr. Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 506-507).

[73] Lettera del 2 agosto 1665 (*b.* 188: 75); Giazotto, *La guerra dei palchi*, pp. 504-505.

[74] «Che io habbi per male, che altri mettino le mani in mia absenza nelle mie opere non ci penso niente, perché per commodità della scena non si può di meno»; lettera del 10 luglio 1666 (*b.* 188: 269); Giazotto, *La guerra dei palchi*, p. 507.

[75] I compositori coinvolti, in realtà, erano sei: ai suddetti vanno aggiunti Alessandro Leardini e Vincenzo Tozzi. Cfr. Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik*, p. 175. Per un'estesa discussione sull'argomento e un'indicazione schematica di come il testo della *Finta savia* fu distribuito tra i sei compositori, cfr. Magini, *Indagini*, pp. 540-545.

[76] Cfr. n. 63.

[77] Cfr. cap. VI, p. 206 e n. 91.

ripresi a Venezia o altrove, in assenza del compositore originale o dopo la sua morte, furono dei pasticci. Il più famoso, almeno nella versione che ci è pervenuta, è *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, l'unica opera veneziana a diventare un «classico» moderno. Entrambe le partiture esistenti, le quali rispecchiano con ogni probabilità la ripresa napoletana del 1651, contengono musiche che non possono essere state scritte da Monteverdi. In questo caso l'unica controversia riguarda la quantità di musica originale[78].

Ma la questione non è rilevante per la musica lirica di questo periodo. A differenza del libretto, il carattere inviolabile della partitura operistica era, nella Venezia del Seicento, un concetto praticamente sconosciuto e non pertinente. Benché sia difficile giudicare a distanza di secoli, il subentrare di un compositore al posto di un altro non sembrava creare un problema di incongruità stilistica né per il pubblico dell'epoca, né per gli stessi compositori. Le opere erano sempre più vincolate da convenzioni drammaturgico-musicali, il che rendeva relativamente facile sostituire i compositori[79].

Poiché tanto il loro prestigio professionale quanto il sostentamento dipendevano da questo, i librettisti rivendicavano in maniera enfatica i propri testi e li contavano, curando attentamente la carriera e tirando a lucido la propria reputazione. I compositori, invece, così come continuarono ad adempiere i loro molteplici compiti in forma spesso anonima, sparirono sempre più dietro alle loro creazioni, lasciandosi rappresentare dai cantanti.

[78] Curtis rintraccia nella partitura di *Poppea* importanti prove, sia notazionali che musicali, riguardo all'intervento di compositori più giovani di Monteverdi; cfr. Curtis, *La Poppea impasticciata*.

[79] Vale la pena sottolineare che tra i compositori d'opera gli stili personali sono emersi abbastanza tardi, soprattutto in confronto ai madrigalisti del XVI secolo; senza dubbio la forza e le esigenze delle convenzioni operistiche aiutarono a contrastare tale sviluppo. È forse altrettanto significativo il fatto che le partiture operistiche, non venendo pubblicate, non circolavano, e quindi non erano accessibili a un esame accurato; la musica rimaneva un fenomeno effimero, legato al momento dell'esecuzione. La stampa non servì a questi compositori come fece sia per i loro predecessori madrigalisti che per i colleghi letterati, i librettisti.

VIII

I PIÙ CANORI CIGNI E LE SUAVISSIME SIRENE: I CANTANTI

Tanto al momento del concepimento, quanto a quello dell'esecuzione, un'opera non poteva esistere a prescindere dai cantanti; essi erano i suoi portavoce, i suoi veri addetti stampa, poiché fungevano da intermediari tra l'opera e gli spettatori: trasformando un lavoro d'équipe in uno spettacolo pubblico, i cantanti portavano il prodotto operistico ai consumatori.

In compagnie come quelle di Ferrari e Sacrati, compositore e librettista conoscevano bene i cantanti fin dai primissimi inizi di un progetto; le loro parti, alla stregua dei costumi di scena, venivano già in precedenza tagliate su misura, adattate durante le prove e sfoggiate al momento della rappresentazione. Gli stessi compositori usavano proprio la metafora della sartoria per descrivere il loro lavoro: «Holli fato la parte a suo dosso», questo è il modo in cui Sacrati raccontò la composizione del ruolo eponimo in *Bellerofonte*, scritto per Michele Grasseschi[1]. Sappiamo che pure Monteverdi, nel concepire il personaggio di Licori per *La finta pazza Licori*, un'opera poi abortita, fu condizionato in maniera determinante dalle doti della cantante prevista per il ruolo, Margherita Basile. Qualsiasi rettifica fosse ritenuta necessaria durante le prove aveva luogo dietro le scene, tranquillamente, all'interno della circoscritta cerchia professionale che insieme produceva il lavoro. La maggior parte di esse, tuttavia, non ha lasciato nessuna traccia, in quanto i primi libretti solitamente non venivano stampati se non dopo l'esecuzione, cosicché devono aver incorporato in sé i cambiamenti. L'altra principale prova documentaria potrebbe essere costituita dalle lettere scambiate tra i fautori di un'opera, ma la corrispondenza epistolare diventava superflua quando una compagnia viveva e lavorava gomito a gomito. Simili modifiche

[1] Lettera del 26 ottobre 1641 (I-Fas, Fondo Mediceo del Principato, F. 5421, c. 516), citato in Magini, *Indagini*, p. 517. Altre lettere appaiono in Sartori, *Un fantomatico compositore*, p. 798 e in Alessandro Ademollo, *I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645-1662)*, Milano, Ricordi, 1884, pp. 99-105. Per maggiori informazioni sulla carriera di Grasseschi a Firenze cfr. Weaver and Weaver, *A Chronology of Music*, voci per gli anni 1657, 1658, 1660 e 1661.

vennero pertanto allo scoperto, per così dire, solo quando le condizioni pratiche dell'istituzionalizzazione le costrinsero a farlo, ossia quando l'originario rapporto di collaborazione tra i realizzatori di un'opera iniziò a dissolversi nella divisione dei compiti descritta nelle pagine precedenti.

Nel momento stesso in cui i cantanti si allontanarono dall'atto originario della composizione, essi vennero ad essere sempre più al centro dell'attenzione pubblica; questo richiedeva sforzi addirittura maggiori da parte di compositore e librettista per accrescere il prestigio degli interpreti, per porli nella luce migliore, persino quando ciò significava compromettere i propri valori estetici. Dalla posizione di eguaglianza – o addirittura meno – rivestita nell'originaria alleanza operistica, i cantanti ascesero a un'indiscussa preminenza: un tempo rappresentanti dell'arte, ne diventarono la vera incarnazione. Paradossalmente, l'estraniazione dei cantanti dall'effettivo atto creativo si risolse alla fine in un incremento del loro impatto sull'opera – o, come minimo, della visibilità di questo. La loro crescente influenza, tanto esterna quanto interna, può essere misurata in diversi termini, ossia in base ai salari, alle negoziazioni contrattuali, all'attenzione del pubblico e, fatto di massimo significato estetico, al cambiamento delle proporzioni tra aria e recitativo.

1. *Gli onorari dei cantanti.*

Una qualche misura dell'importanza delle varie figure professionali che contribuivano all'impresa operistica viene fornita dalla comparazione dei relativi compensi. In ogni momento dato le cifre riflettono lo status, mentre, confrontate lungo un periodo consistente, rivelano dei significativi cambiamenti all'interno di tale gerarchia. I pochi documenti che abbiamo per questi anni – due bilanci teatrali, diversi contratti e alcuni riferimenti all'interno di lettere – riguardano soprattutto compositori e cantanti; informazioni sui guadagni del librettista, i quali si basavano principalmente sulla vendita del libretto e perciò non dipendevano dai bilanci dei teatri, sono più difficili da ricavare[2]. Con ogni evidenza, i compositori venivano pagati secondo tariffe

[2] I guadagni dei librettisti venivano accresciuti dalla generosità dei dedicatari: cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 238, n. 75. Aureli firmò un contratto con Faustini per l'adattamento del testo di *Eliogabalo* per Cavalli, acconsentendo a dividere con Faustini il dono ricevuto per la dedica; poiché pagava i costi di stampa e di rilegatura, Faustini avrebbe ricevuto anche metà del ricavato della vendita. Simili accordi dovevano essere atipici se è stato necessario specificarli in un contratto (*b.* 194: 31; trascritto in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 335). Nel 1686 le ricompense per la dedica di tre opere (elargite sia al compositore che al librettista) costarono al Duca Ernesto Augusto 266 talleri, l'equivalente del salario mensile dei suoi dieci gondolieri veneziani (Bianconi e Walker, *Production*, p. 269, n. 150).

diverse in base alla loro reputazione; per questo motivo l'onorario di Cavalli era insolitamente alto: per *Antioco* (1658-59) ed *Elena* (1659-60) Faustini lo pagò 400 ducati, mentre dieci anni dopo ne ricevette 450 per *Eliogabalo*[3]. Certo, nel 1658 Cavalli era praticamente all'apice della sua carriera: oltre ad occupare la prestigiosa posizione di organista a San Marco, era il più noto compositore d'opera non solo a Venezia, dove per vent'anni aveva regolarmente rifornito i teatri, bensì in tutt'Italia. I suoi lavori veneziani erano stati rappresentati da un capo all'altro della Penisola, oltre ad aver soddisfatto almeno due commissioni «straniere»: *Orione* per Milano (1653) e *Hipermestra* per Firenze (1654, rappresentata nel 1658).

Altri compositori venivano pagati notevolmente meno. Ziani, ad esempio, nel 1661 guadagnò solo 50 ducati per *Annibale in Capua*, benché si trattasse della sua quinta opera per Faustini. Successivamente, in una lettera indirizzata all'impresario, lamentò di aver ricevuto 70 ducati in meno del normale[4]. Il suo onorario aumentò in maniera considerevole negli anni seguenti – raggiunse 200 ducati per *Amor guerriero* nel 1663 e per *Doriclea* nel 1666 – ma rimase molto più basso rispetto alla retribuzione usuale di Cavalli, 100 doble, come Ziani osservò con risentimento nella lettera di cui sopra. Pur ammettendo che l'onorario di Cavalli fosse giustificato dalla sua reputazione, Ziani considerava comunque il proprio misero salario come un insulto. Ad ogni modo, era ancora più irritato dalla disparità tra il suo compenso e quello dei cantanti: «se lei paga un musico 150 e 100 doble l'uno, perché à un Maestro di nomina che è la prima careta di far comparire un opera, non se gli dovrà dare almeno ò l'equivalente ò poco meno?» (Appendice IIIA.5c)[5]. Ziani si lamentava anche del fatto di essere pagato meno di Cesti. Per quest'ultimo, non sappiamo realmente quanto ricevette per le sue opere veneziane, però egli stesso osservò con invidia di guadagnare meno rispetto a Cavalli[6].

Per quanto alto potesse essere per un compositore, l'onorario di Cavalli tuttavia non reggeva il confronto con quello dei cantanti. Nel 1666 un sala-

[3] Cfr. i contratti Cavalli-Faustini, Appendice IIIA.2-4.

[4] Lettera del 25 luglio 1665 (*b.* 188: 82), Appendice IIIA.5b; citata in Giazotto, *La guerra dei palchi*, pp. 503-504. La bassa retribuzione poteva riflettere il fatto che Ziani era disoccupato e forse disperato, avendo lasciato il suo incarico di maestro di cappella a Bergamo nel 1659.

[5] Cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 225 n. 50. Operando un confronto simile Ziani nota una certa ingiustizia nella gerarchia, però sottostima i salari ricevuti dai cantanti in questo periodo. Riguardo alla sua stima nei confronti di Cavalli, cfr. la sua lettera del 9 maggio 1666 (Appendice IIIA.11b).

[6] Lettera del 21 giugno 1665 (*b.* 118: 119, 137); parzialmente trascritta in Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, pp. 498-499: «mi vedro costretto di dover poi pubblicare molta maggiore la ricognizione ad esempio del Signor Cavalli».

rio di 300 scudi (o 450 ducati, esattamente come Cavalli) era considerato normale per una cantante di media levatura[7], ma la maggior parte degli onorari era più alta. L'interprete meglio remunerato in *Antioco*, ad esempio, ossia la «Signora Girolama», ricevette 750 ducati, quasi il doppio rispetto al compositore[8], mentre diversi altri guadagnarono appena un po' meno di lui (solo uno ebbe molto meno, 50 ducati)[9]. Naturalmente i cantanti venivano pagati secondo il loro rango o l'importanza del ruolo all'interno dell'opera, ma le grandi discrepanze tra i compensi dipendevano in parte anche da considerazioni geografiche. La maggioranza degli interpreti veniva chiamata da fuori Venezia, quindi le retribuzioni erano calcolate in modo da coprire le spese di trasporto e di alloggio. Pertanto, i 750 ducati della Signora Girolama includevano il viaggio di andata e ritorno da Roma a Venezia; un cantante di Torino venne pagato un po' meno rispetto a uno di Milano e quello che guadagnò solo 50 ducati era veneziano[10].

L'onorario era ovviamente una questione di prestigio, tanto tra i cantanti quanto tra questi e i compositori. Con ogni evidenza gli interpreti che provenivano da determinati ambienti venivano pagati più degli altri: in una circostanza rivelatrice un cantante accettò un compenso minore purché avesse potuto dire di averne ricevuto uno più alto, «in riguardo al principe che serve»[11]. Pare che gli onorari dei cantanti variassero pure di teatro in teatro, e probabilmente si erano gonfiati a causa della competizione tra di essi: è chiaro che il S. Salvatore pagava meglio rispetto al SS. Giovanni e Paolo; a

[7] Cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 327. Lettera di Carlo Mazzini a Faustini (*b.* 194: 144): «non è dovere che loro vadino se non hanno 300 scudi per una, sì come si costuma a dare ad ogni benche ordinaria virtuosa».

[8] La «prima donna» di *Elena*, Lucietta Gamba detta Widmann, guadagnò 650 ducati; cfr. il suo contratto con Faustini, datato 18 luglio 1659 (*b.* 194: 10), trascritto in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 314. Le somme per *Antioco* sono tratte dal libro dei conti di Faustini in *b.* 194: senza numero.

[9] Cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 224.

[10] Il contratto di Girolama è riportato in *b.* 118: 22 (cfr. Rosselli, *From Princely Service*, p. 25, n. 86). Il suo salario copriva le spese di vitto per il soggiorno a Venezia ma non quelle di alloggio, che erano calcolate a parte. Cavagna, di Torino, ricevette 350 ducati, Manni, da Milano, 332; il veneziano era Antonio Formenti. Dati simili risultano talvolta ingannevoli perché non è sempre chiaro se l'onorario comprendesse o meno le spese di viaggio. Per di più, le valute in cui vengono riportati gli onorari sono spesso diverse, persino all'interno del medesimo documento, e gli indici di conversione non sempre sono specificati (in generale ho adottato quelli elencati nel cap. VI, n. 104).

[11] Stando a un altro collega castrato, Giovanni Antonio Cavagna o Cavagnino, il quale era alle dipendenze del duca di Savoia, si tratta del castrato Rascarini (lettera a Faustini del 27 giugno 1665 [*b.* 118: 117]).

Cavagna alla fine era stato offerto di più dal S. Salvatore, ma egli confermò la propria lealtà nei riguardi di Faustini accettando la stessa somma che aveva ricevuto nel 1662[12].

Tali cifre mostrano come negli anni '60 i cantanti fossero generalmente posti sul medesimo piano dei più importanti compositori dell'epoca: gli interpreti migliori venivano pagati di più, quelli ordinari all'incirca lo stesso o appena un po' meno. Ma questa parità non durò; mentre l'onorario del compositore – perlomeno nel caso di Cavalli – rimase abbastanza costante durante la decade 1658-1668, quello dei cantanti crebbe notevolmente. Se già nel 1658 la Signora Girolama guadagnò quasi il doppio rispetto al compositore, Giulia Masotti, una delle cantanti più richieste in quegl'anni, nel 1666 ricevette il quadruplo (al SS. Giovanni e Paolo) e quasi sei volte di più nel 1669 (al S. Salvatore)[13]. Cavagna, il quale nel 1658 aveva guadagnato 350 ducati, nel 1665 considerava 600 ducati troppo poco[14]. E a Ciecolino, il cui onorario di 150 doppie (più di 600 ducati) nel 1665 era stato giudicato invidiabile, nel 1670 ne vennero offerte 250, ma rifiutò di cantare per meno di 300, il doppio rispetto a quattro stagioni prima[15]. Oltre a crescere in proporzione alle altre spese, dunque, le retribuzioni dei cantanti, a differenza di quelle dei compositori, con ogni evidenza continuarono ad aumentare di pari passo con la loro fama. L'incremento dev'essere proseguito in maniera spropositata, in quanto vent'anni dopo la prima donna Margherita Salicola guadagnò 500 doppie, 19.000 lire, per la

[12] Lettera del 3 aprile 1665 (*b.* 188: 98-99). Come abbiamo ricordato, il 1665-1666 fu un anno particolarmente difficile per Faustini, anche a causa della competizione con il S. Salvatore. Sembra che Cavagna abbia costituito una parte del problema, in quanto sia nel 1666 che nel 1667 invocò gli obblighi nei confronti del proprio mecenate, il duca di Savoia, contro il contratto con il SS. Giovanni e Paolo; cfr. Rosselli, *From Princely Service*, pp. 7, 9-10, in particolare n. 32.

[13] Nel 1666 il compenso di Giulia Masotti ammontava a 380 *doble* (o 1600 ducati), escluse le spese di alloggio, mentre per il soggiorno a Venezia poteva scegliere tra la casa di Faustini e quella di Gian Carlo Grimani; il suo contratto con Faustini (*b.* 194: 110) è trascritto in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 332. Nel 1669 l'onorario salì a 15.920 lire (circa 2500 ducati o 1700 scudi), una somma che poteva includere 200 schudi per le spese di viaggio (cfr. I-Vcg, Archivio Vendramin, citato nel cap. VI, n. 104). Le cifre riportate nei documenti dell'Archivio Vendramin risultano particolarmente disorientanti, in quanto alcune sono espresse chiaramente in ducati, altre invece in doppie o *doble*.

[14] Cfr. la lettera del 4 aprile 1665 (*b.* 188: 98-99), menzionata nella n. 12.

[15] Lettera di Massi a Johann Friedrich, 17 novembre 1670 (vol. IV, n. 627, f. 211[v]): «è qua Ciecolino al quale hanno offerte dobble 250, ma lui non vuol recitare se non sono almeno 300».

sua interpretazione in *Penelope la casta* (1685)[16]; tale somma equivaleva, si noti bene, al costo totale registrato nel 1638 per la produzione della *Maga fulminata*, la seconda opera veneziana[17].

L'incomparabile ricchezza e la rapida crescita degli onorari confermano solo quanto risulta chiaro da altri indizi, cioè che si era giunto a considerare i cantanti come gli elementi più importanti della gerarchia operistica. Gli impresari dedicavano la maggior parte delle loro energie ad assicurarsi i cast, inviando i propri agenti a seguire rappresentazioni in tutt'Italia con l'incarico di riferire riguardo a interpreti particolarmente notevoli. Verso la fine degli anni '60 si era capito che un cantante poteva decidere del successo o fallimento di un'intera stagione, quasi a prescindere dall'opera che si doveva eseguire; la questione è spiegata in maniera piuttosto esplicita in un rapporto inviato a Faustini da uno dei suoi agenti, il librettista Pietro Dolfin, il quale a Verona aveva assistito all'esibizione di Anna Venturi, una cantante appena ingaggiata da Faustini:

> Mi piacque [l'opera] per ogni rispetto (con la considerazione però d'esser à Verona) così la Sig.ra Anna rapresentante la parte di Romilda mi spiaque ad un [tal] segno, che mi riescì insoportabile, nè solo à me, ma à tutti chi erano con me, et à tutta l'assistenza dandogli ogni volta ch'usciva si può dire la subiata per il riso, che facevano ne' suoi trilli, et nelle sue cadenze. È tanto odiosa, che lei sola è bastante di precipitar un'opera et tanto sgraziata che l'altra di Mantova, et Orsetta paiono angioli. (Appendice IIIA.9)[18]

E ovviamente concluse consigliando caldamente a Faustini di non ingaggiarla. Con ogni evidenza, erano stati i trilli e le cadenze a disturbare più di tutto Dolfin. Alla fine Faustini ricevette così tante lamentele riguardo alla Venturi che ruppe il loro contratto, saldando i conti con lei in due rate[19].

[16] Bianconi e Walker, *Production*, p. 276. Non sappiamo cosa accadde in questo lasso di tempo agli onorari dei compositori: l'ultimo documentato, quello di Cavalli nel 1668 al SS. Giovanni e Paolo, ammontava a 450 ducati (Appendice IIIA.4).

[17] La somma riportata per *La maga fulminata* ammonta a 2000 scudi (Appendice I.3b). Pur non avendo dati precisi riguardo all'inflazione, sappiamo che i prezzi dei biglietti in questo lasso di tempo rimasero invariati e che gli onorari dei musicisti non cambiarono in maniera apprezzabile; cfr. cap. VI, n. 104.

[18] Cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, pp. 325-326. Diverse lagnanze furono mosse contro Anna Venturi, moglie del tenore Carlo Righenzi: un altro cantante, Sebastiano Cioni, l'accusò di essere stonata, asserendo che non sarebbe stata all'altezza di nessuna compagnia di virtuosi e predicendo che Cavagnino, presumibilmente ingaggiato per cantare con lei, «resterà molto scandalizzato quando si vedrà a petto una donna tale» (*b.* 188: 129-130). Marc'Antonio Corraro, uno dei principali soci e agenti di Faustini, gli assicurò che «certo certo non farà mai riuscita in Venezia» (lettera del 6 novembre 1665 [*b.* 188: 207]).

[19] Il 7 febbraio e 1 marzo 1666 (*b.* 194: 113; *b.* 188, 353).

I cantanti venivano spesso riconosciuti come i principali responsabili dell'esito di un'opera[20]. Da quanto è stato riportato, un'interpretazione scadente causò il fallimento del *Domitiano* (Noris/Boretti), rappresentato al SS. Giovanni e Paolo nel 1673, un'opera altrimenti lodata per la qualità del testo e della musica, mentre al S. Salvatore, nel corso della medesima stagione, quello che da alcuni era considerato un lavoro mediocre, l'*Orfeo* di Aureli e Sartorio, fu chiaramente salvato da un cast eccellente, stando al seguente resoconto:

> Hieri sera li 30 Xre fù dato principio all'Opera di S. Gio. e Paolo intitolata il Domitiano del Noris la quale veramente è posta superbamente in scena con bellissime rappresentanze ma cosi povera di cantanti che fa compassione e fuori della Signora Giulia [Masotti] non hanno soggetti che la cantino, à talé stato sono ridotte l'opere di Venetia. è vero che quelli di S Lucca [i.e. S. Salvatore] non ostante un'opera stracciata dell'Aureli intitolata l'Orfeo per havere huomeni migliori trionferanno à confusione de S. Gio. Polisti. (Appendice IIIb 13)

Le più grandi star erano Gratianini, il quale fece un'impressione così buona che gli fu assegnato il ruolo eponimo nella seconda opera della stagione, *Massenzio*[21], e Tonina, «di voce meravigliosa esquisita, furba, et attrattiva per essere Romana»[22]. Di fatto il fiasco del *Domitiano*, dovuto, oltre che al cast troppo mediocre, un po' anche alla morte del compositore, Boretti, durante il periodo delle prove, ebbe un effetto catastrofico per il SS. Giovanni e Paolo: in quella stagione i Grimani riportarono una perdita di 3000 lire. Per aggravare le cose, uno dei cantanti ingaggiati dal teatro fu ucciso da un colpo d'arma da fuoco mentre andava in gondola con quattro o cinque colleghi[23].

In realtà, il giudizio non era unanime né sui cantanti di *Orfeo* né sull'intera opera. Una relazione descrive «Tonina», l'interprete di Euridice, come «divina», mentre gli altri cantanti sarebbero stati semplicemente «ascoltabili»; una di loro, una certa Pia, era così peggiorata rispetto all'anno prima, in particolare nella «crudezza» della voce, che non fece affatto buona impressione[24]. Un ulteriore rapporto rilevò la sfortunata assenza di due cantanti,

[20] Secondo una lettera del 19 dicembre 1670, indirizzata da Dolfin a Johann Friedrich (vol. II, n. 625, f. 409), i cantanti salvarono il S. Salvatore dalla bancarotta: «se la copia d'esquisiti cantanti non la sostenasse si sarebbe sin hora chiuso il Teatro».

[21] Gratianini sarà il cantante che Beregan, nel 1675, vorrà a tutti i costi ingaggiare per il S. Salvatore (Appendice IIIB.24); cfr. la lettera di Dolfin a Johann Friederich, 20 gennaio 1672 [1673] (Appendice IIIB.16a).

[22] Si tratta di Antonia Coresi. Lettera di Massi, 16 dicembre 1672 (Appendice IIIB.9).

[23] Lettera di Massi a Johann Friedrich, 10 febbraio 1673 (Appendice IIIB.21).

[24] Lettera di Dolfin, 23 dicembre 1672 (Appendice IIIB.10).

Lucretia e il castrato Lassi[25], mentre un altro ancora – prevenuto – criticò «la putta protetta dall'Ecc. Sig^r Leonardo Loredano», la quale sostituì Lucretia nel ruolo di terzo soprano (la domestica di Euridice?), giudicandola «insoportabile»[26]. Finché si trattava dell'opera in sé diversi resoconti espressero un'opinione abbastanza positiva; uno di essi la considerò apprezzabile malgrado fosse stata scritta da Aureli[27].

2. *La prima donna.*

Il segno più imponente dell'aumento di prestigio da parte dei cantanti è costituito dal loro crescente influsso sulle opere che interpretavano. Da sempre si erano dovuti adattare i ruoli in modo che corrispondessero alle loro capacità e ne valorizzassero le particolari doti vocali, ma i cantanti alla fine divennero responsabili di cambiamenti più profondi che coinvolgevano la struttura drammatica, minando persino l'equilibrio verosimile tra azione e contemplazione, tra momenti cinetici e statici. Il graduale incremento di potere degli interpreti è documentato nei carteggi tra questi e gli impresari, nelle osservazioni dei librettisti e, soprattutto, nelle opere stesse.

Anche se i guadagni dei cantanti non conobbero grandi impennate prima della terza decade di attività operistica a Venezia, in realtà la loro influenza sull'opera si era manifestata molto prima, dopo sole poche stagioni. I compositori, abituati sin dall'inizio ad adattare le loro partiture, sembrano aver dato per scontata la propria sottomissione ai cantanti, i librettisti evidentemente no; al contrario, in assenza di una documentazione più diretta, le loro lamentele riguardo al fatto di dover soddisfare i capricci dei cantanti rappresentano una delle principali fonti d'informazione sull'argomento.

Una primissima accusa contro il potere dei cantanti fu sollevata da Ferrari in occasione di una ripresa del suo *Pastor regio*, avvenuta a Bologna nel 1641:

> Dovendosi nel Teatro dell'Ill. Sig. Guastavillani in Bologna rappresentarsi in musica la mia Maga fulminata, e il mio Pastor Regio, mi convenne, à compiacimento de gl'amici & per il ghiribizzo d'alcuni Musici, che mai si contentano, aggiungere, e levare qualche cosa all'Opra, onde non ti maravigliare se le troverai alquanto varie dalla prima lor impressione di Venetia. (Appendice I.5b)[28]

[25] Lettera di Dolfin a Johann Friedrich, 30 dicembre 1672 (Appendice IIIB.12).

[26] «La putta protetta» del Signor Leonardo Loredan è menzionata nelle lettere di Dolfin del 23 dicembre 1672 e 20 gennaio 1673 (AppendiceIIIB.10 e 16), il quale espresse la paura che «col pomo guasto rovini gl'altri buoni».

[27] Lettera di Massi del 27 gennaio 1672 [1673] (Appendice IIIB.17).

Anche Giovanni Faustini, lo ricordiamo, lamentò l'eccessiva influenza dei cantanti in una fase abbastanza precoce della carriera – nel suo secondo libretto, *Egisto*, del 1643 (Appendice I.31a). Mentre Ferrari non indicò con precisione il tipo di modifiche richieste dai suoi cantanti, a parte l'aggiunta e il taglio di passaggi non specificati, Faustini fu abbastanza chiaro: dovette inserire una scena di pazzia per il protagonista. Nel suo caso il motivo è semplice: dopo *La finta pazza*, il maggiore successo operistico del 1641, scene simili erano diventate di rigore in ogni lavoro che desiderasse competere con quello.

Nei primi anni '40 l'ascesa della scena di pazzia a una tale importanza fu dovuta in misura non indifferente alla protagonista della prima di esse, Anna Renzi, la quale è stata appropriatamente definita come la prima diva della scena operistica italiana[29]. Da qui si può capire l'impatto esercitato dal cantante oltre i confini di un singolo lavoro, un impatto che venne ad incidere sull'instaurarsi di una convenzione e, in definitiva, sullo sviluppo dell'opera stessa.

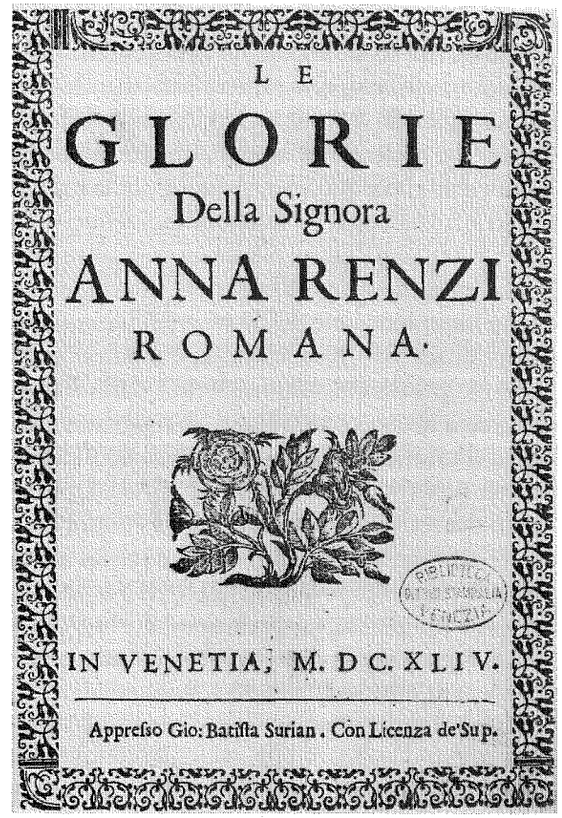
La carriera di Anna Renzi, benché sintomatica della maturazione dell'opera nella Venezia del XVII secolo, nel contempo fu abbastanza insolita. Pur trattandosi soltanto della prima di una lunga serie di dive, fu coinvolta in misura eccezionale nello sviluppo del genere stesso (della sua importanza si è già parlato nel capitolo 4). Il fenomeno Renzi fu in parte creato dalla stampa: le sue interpretazioni, indubbiamente straordinarie, vennero esaltate dalla pubblicità degli Incogniti in quanto componente della loro fortunata campagna finalizzata a far riconoscere l'opera come una florida impresa veneziana. Grazie a ciò sappiamo esattamente quali opere veneziane ha interpretato e in quali ruoli; inoltre, sappiamo molto sulla sua voce e personalità, su come i contemporanei giudicavano la sua arte canora – e addirittura sul suo aspetto (fig. 25).

[28] Le esigenze dei cantanti possono essere state in parte responsabili dei cambiamenti apportati alla *Finta pazza* in occasione della ripresa a Piacenza, nel 1644; Strozzi se ne lamentò nella prefazione alla ristampa dello stesso anno (Appendice I.16e).

[29] Sartori, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*. Per la carriera della Renzi cfr. anche Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, pp. 417-418; Thomas Walker, *Anna Renzi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. XV, pp. 745-746; e Sergio Durante, *Il cantante: Aspetti e problemi della professione*, in StOpIt, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. IV: *Il sistema produttivo e le sue competenze*, 1987, pp. 350-415: 361-364.

25. Ritratto di Anna Renzi, dalle *Glorie della Signora Anna Renzi romana*, Venezia, 1644. Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia.

Anna Renzi intraprese la carriera di cantante a Roma, interpretando delle opere nella residenza dell'ambasciatore francese; verso la fine del 1640 venne portata a Venezia per dar vita al personaggio di Deidamia nella *Finta pazza*, l'opera inaugurale al Novissimo. Veniamo a sapere della sua presenza a Venezia innanzitutto tramite il libretto dell'opera, pubblicato da Giulio Strozzi nel 1641, dove l'autore la descrive in maniera abbastanza convenzionale come «una suavissima Sirena, che dolcemente rapisce gli animi, & alletta gli occhi, e l'orecchie degli ascoltanti» (Appendice I.16c). La città di Venezia, continua Strozzi, dovrebbe essere eternamente grata a Francesco Sacrati, compositore e direttore musicale della *Finta pazza*, per aver portato la Renzi da Roma. Infatti è indubbio che Sacrati compose il ruolo di Deidamia proprio per la Renzi, adattandolo alle sue doti specifiche come aveva fatto per altri cantanti. In quello stesso anno le capacità della



26. *Le glorie della Signora Anna Renzi romana*, Venezia, 1644, frontespizio. Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia.

Renzi vennero magnificate ulteriormente e in un modo alquanto più esplicito nel *Cannocchiale per la finta pazza*, dove fu lodata per il fatto d'essere «così valorosa nell'attione, come eccelente nella Musica» (Appendice I.17e). Nelle successive produzioni al Novissimo e al SS. Giovanni e Paolo intrepretò i ruoli principali, in particolare – dal nostro punto di vista – fu Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea* del 1643[30].

[30] Al Novissimo la Renzi interpretò Archimene in *Bellerofonte* (1642), Deidamia in *Deidamia* (1644) e la protagonista (Rodopea?) in *Ercole in Lidia* (1645), dove fu ammirata da John Evelyn. Al SS. Giovanni e Paolo fu Aretusa nella *Finta savia* (1643), nonché sostenne i ruoli principali in *Torilda* (1648) e *Argiope* (1649). In *Poppea* e *La finta savia* fu affiancata da Anna Valeri nelle parti di Poppea e Aventina; cfr. Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik*, pp. 174-175. Tra i cantanti della *Finta savia* si annoverano anche Stefano Costa (Numitore) e «Corbacchio» o Rabacchio. Osthoff (*Neue Beobachtungen*, pp. 135-137) ipotizza che pure nella produzione

Non sapremmo molto di più su di lei se non fosse per un volume speciale pubblicato in suo onore nel 1644, ancora un'altra produzione della stamperia degli Incogniti. *Le glorie della signora Anna Renzi* (fig. 26), scritto da Giulio Strozzi, è dedicato a Filiberto Laurenzi, l'insegnante della Renzi («Chirone della Signora Anna»)[31], e presenta un ampio numero di poesie encomiastiche di vari autori identificabili come Incogniti, benché per la maggior parte di loro siano specificate solo le iniziali o gli pseudonimi accademici[32]. Le poesie descrivono la Renzi in vari ruoli; una di esse, più lunga delle altre (un «idilio»), narra con ricchi dettagli la sua carriera, opera per opera, concludendo con una vivida descrizione della sua interpretazione di Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea*[33].

La parte più rivelatrice del libro, tuttavia, è costituita dal lungo saggio encomiastico posto in apertura al volume, scritto dallo stesso Strozzi. Piene d'entusiasmo per lo stile di canto della Renzi, le sue osservazioni sono straordinariamente ricche d'informazioni, soprattutto se confrontate con le considerazioni solitamente superficiali trovate in volumi analoghi – per lo più precedenti, come quelli dedicati a Isabella Trevisan, Leonora Baroni e altre[34] – e con i commenti racchiusi nelle prefazioni dei libretti. La maggior parte delle descrizioni di cantanti coinvolgono singoli aggettivi e avverbi, annodati assieme in sentenze di varie lunghezze. La prefazione di *Andromeda*, ad esempio, stabilì un modello di varietà per la descrizione degli interpreti usando singoli avverbi: questi cantarono «mirabilmente», «divinamente», «squisitamente», «egregiamente», «gentilissimamente», «celestamente», «gratiosamente» e «soavissimamente».

Con termini abbastanza diversi rispetto a quelli di un convenzionale panegirico, Strozzi descrive con la sollecitudine di un regista l'azione della Renzi sulla scena, i movimenti del corpo, braccia, viso e voce. Curiosamente, inizia osservando la passione e verosimiglianza della sua recitazione e dizione:

napoletana di *Poppea* la Renzi abbia interpretato il ruolo di Ottavia, al quale fu aggiunta una nuova scena solistica, tuttavia mancano prove documentarie della sua presenza a Napoli.

[31] L'appellativo mitologico di Laurenzi proviene da una poesia indirizzatagli da Francesco Maria Gigante, riportata alla fine del volume di Strozzi. La carriera di Laurenzi è descritta in Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik*, pp. 173-194 e, più di recente, in Magini, *Indagini*, pp. 514-553.

[32] Gli autori rappresentati in questo volume sono identificati – alcuni più accuratamente di altri – in Sartori, *La prima diva*; cfr. anche Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik*, p. 177.

[33] Il testo è riportato nel cap. XII. Anche altre poesie del volume, più brevi, sono rivolte a lei nel ruolo d'Ottavia.

[34] Cfr. ad esempio gli *Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni*, Roma, Costazuti, 1639, 1641 e gli *Echi poetici all'armonia musicale della signora Isabella Trevisani romana*, Bologna, Ferroni, 1648.

L'azzione con la quale si dà l'anima, lo spirito, e l'essere alle cose, deve essere governata dal movimento del corpo, dal gesto, dal volto, e dalla voce, hora innalzandola, hora abbassandola, sdegnandosi, & tornando subito a pacificarsi: una volta parlando in fretta, un'altra adagio, movendo il corpo hor a questa, hor a quella parte, raccogliendo le braccia, e distendendole, ridendo, e piangendo, hor con poca, hora con molta agitatione di mani: la nostra Signora Anna è dotata d'una espressione sì viva, che paiono le risposte, e i discorsi non appresi dalla memoria, ma nati all'hora. In somma ella si trasforma tutta nella persona che rappresenta, e sembra hora una Talia piena di comica allegrezza, hora una Melpomone ricca di Tragica Maestà. (Appendice II.2a).

Solo in seguito Strozzi arriva alle qualità vocali della Renzi – poste ovviamente al servizio della recitazione, un aspetto inteso a contribuire alla sua presenza teatrale. La descrizione è arricchita da alcune indicazioni pratiche sulla cura della voce, un evento raro, il che rivela il suo grado d'esperienza con i cantanti: «Hà una lingua sciolta, una pronuntia suave, non affettata, non presta, una voce piena, sonora, non aspra, non roca, ne che ti offenda con la soverchia sottigliezza: il che nasce dal temperamento del petto, e della gola, per la qual buona voce si ricerca molto caldi, che allarghi le vie, e tanto humido, che le intenerisca, e mollifichi» (Appendice II.2b)[35]. I dettagli della sua tecnica vocale vengono subito dopo, insieme con l'apprezzamento per la sua solida professionalità, la sua abilità nel ricreare il proprio ruolo sera dopo sera: «per questo ella hà il passaggio felice, e 'l trillo gagliardo, doppio, e rinforzato, ed è intervenuto à lei, che ben venti sei volte, con reggier tutto il peso d'un opera, l'hà replicata quasi una sera doppo l'altra, senza perder pur un caratto della sua teatrale, e perfettissima voce» (Appendice II.2c). Strozzi poi passa a riflettere sull'intelletto della Renzi e sulla sua personalità fuori scena:

Io hò considerato, oltre la fisionomia, che in lei non mentisce esser vero ancor quello, che per formar un ingegno sublime si ricerca, cioè grande intelletto, molta imaginativa, e bella memoria, come se non fussero queste tre cose contrarie, e non havessero nell'istesso sogetto alcuna naturale oppositione. Dono tutto della cortese natura, che sa, ma rade volte, unir questi tre habiti, quasi in republica, senza la maggioranza dell'uno, o dell'altro. La Signora Anna di temperamento malinconico per adustione hà nel discorso poche parole, mà quelle accorte, sensate, e degne per i suo' bei detti del premio della Lode. (Appendice II.2d)

[35] Per la propria pratica con i cantanti Giulio Strozzi deve aver tratto nutrimento dal rapporto con Barbara Strozzi, la cantante da camera e compositrice che egli adottò e di cui incoraggiò in molti modi la carriera. Cfr. Rosand, *Barbara Strozzi*, in particolare pp. 257-258.

Infine descrive il modo in cui la Renzi studia il comportamento delle persone per capire e mettere in scena i personaggi: «così ella và tacitamente osservando le azzioni altrui, e quando poi hà da rapresentarle, aiutata dal sangue, del quale ella è copiosissima, e dalla bile, che se le accende (senza la quale non possono gli huomini intraprender cose grandi) mostra lo spirito, e valor suo appreso con lo studio delle osservationi fatte: Onde ella hà havuto i Cieli molto propitij per renderla d'un ingegno sì riguardevole, e singolare» (Appendice II.2e).

Questa descrizione fornisce un ritratto convincente di una consumata cantante-attrice, la quale imponeva chiaramente la propria personalità sui ruoli che interpretava. La Renzi era il tipo di cantante che, oltre a realizzare il modello di Strozzi per quanto riguarda l'interprete ideale, quasi di certo sarebbe piaciuto a Monteverdi, noto per come curava l'interpretazione dei suoi personaggi. La principale prova di tale sollecitudine è costituita da una serie di lettere del 1627 indirizzate ad Alessandro Striggio il Giovane, incentrate sulla *Finta pazza Licori*, un libretto di Giulio Strozzi[36]. Di fatto la passione di Strozzi per il canto drammatico, espressa in modo così eloquente nell'encomio ad Anna Renzi, può essere stato parte del retaggio di Monterverdi.

La Renzi e il Novissimo fiorirono insieme; i loro successi erano strettamente connessi, si nutrivano a vicenda. L'influsso della cantante, tuttavia, durò ben oltre gli anni del Novissimo: fino al 1649 recitò regolarmente al SS. Giovanni e Paolo[37] e, dopo due brevi periodi a Innsbruck e uno a Genova, nel 1655 ritornò a Venezia per cantare per Marco Faustini al S. Apollinare e nel 1657 al S. Cassiano[38]. Qui, nelle vesti di Damira nelle *Fortune di Rodope e Damira* di Aureli e Ziani, la Renzi chiuse la sua memorabile carriera veneziana così come l'aveva iniziata, interpretando una «finta pazza».

Tutti i ruoli della Renzi erano chiaramente fatti su misura per lei da compositori e librettisti che conoscevano a fondo le sue capacità: la sua presenza nei lavori da lei cantati era intrinseca, le sue speciali doti facevano parte della loro concezione. Fu attiva all'epoca in cui nella creazione operistica era ancora possibile la mutualità, quando il testo, la messa in musica e la rappresentazione erano inestricabilmente connessi fin dall'inizio. Il

[36] Queste lettere sono discusse nel cap. XI.

[37] La sua ultima interpretazione documentata al SS. Giovanni e Paolo fu in *Argiope*, nel 1649.

[38] Cantò nelle produzioni genovesi di *Cesare amante* e *Torilda* nel 1653; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 442, n. 257. La comparsa della Renzi in *Eupatra* al S. Apollinare, nel 1655, è stata recentemente documentata da Glixon e Glixon, *Marco Faustini*, p. 65.

legame della Renzi con compositori e librettisti che scrivevano per lei era eccezionalmente stretto: prima di ingaggiarla per il Novissimo, Sacrati con ogni evidenza la conosceva a Roma; Laurenzi fu suo insegnante ben prima di comporre per lei il ruolo della *Finta savia*[39]; Busenello e Fusconi erano suoi amici, quest'ultimo addirittura funse da suo esecutore testamentario[40]. Alla cantante vennero dedicate diverse pubblicazioni, incluso il libretto di Fusconi per *Argiope*[41], un'ulteriore conferma dei suoi stretti legami con gli artefici delle opere.

Fortunatamente, ci è pervenuta la musica per quattro ruoli della Renzi, i quali rappresentano il lavoro di altrettanti compositori: Deidamia per *La finta pazza* di Sacrati, Ottavia per *L'incoronazione di Poppea* di Monteverdi, Aretusa per *La finta savia* di Laurenzi e Damira per *Le fortune di Rodope e Damira* di Ziani[42]. Da queste partiture e dalla descrizione del suo canto da parte di Strozzi risulta chiaro che lo stile vocale della Renzi non era essenzialmente spettacolare o virtuosistico, malgrado possedesse di certo flessibilità. Le sue parti richiedono innanzitutto intensità drammatica, quindi le sue interpretazioni devono aver accresciuto l'effetto dell'opera in quanto dramma; questa non era ancora quel veicolo di fuochi d'artificio canori nel quale si sarebbe presto trasformata. E ancora, per quanto abbia chiaramente vissuto i propri ruoli, immedesimandosi nel personaggio, questa protoprima donna non poteva fare a meno di attirare l'attenzione sull'interprete in sé. Se in quanto famoso esponente della compagnia del Novissimo contribuì all'affermarsi dell'opera come genere, condivise anche la responsabilità del suo successivo sviluppo, in particolare per quanto riguarda la folgorante ascesa del virtuoso.

Di fatto, la carriera della Renzi stabilì il modello della prima donna (e del primo uomo), dove il personaggio diventa un mezzo per il cantante. Come avvenne per lei con «la finta pazza», così altri cantanti furono associati a

[39] Nel 1640 la Renzi aveva già cantato nel *Favorito del principe* di Laurenzi, a Roma; cfr. Magini, *Indagini*, pp. 515-516.

[40] I-Vas, Notarile, Testamenti chiusi, atti Beaciani Francesco, test. n. 69; cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 417, n. 157.

[41] La dedica riporta la datazione 1645 (Appendice I.28). Un altro lavoro dedicato alla Renzi fu *Canzonette amorose a doi, e tre voci per cantar' sopra il clavicembalo, o tiorba del Signor Horatio Tarditi, raccolte d'Alessandro Vincenti dedicate alla molto illustre, e virtuosissima signora la Signora Anna Renzi*, Venezia, Vincenti, 1642. Senza dubbio il nome della cantante venne invocato soprattutto per attirare particolare attenzione sul volume.

[42] Delle arie di Laurenzi per *La finta savia*, un pasticcio, sono sopravvissute quattordici, pubblicate in *Arie a una voce (...) dal Sig. Filiberto Laurenti*, Venezia, Magni, 1643; nove di esse sono per Aretusa. Cfr. Osthoff, *Filiberto Laurenzis Musik*, pp. 173-194.

particolari ruoli. Il gobbo balbuziente presentato in numerose opere da *Torilda* (1648) ad *Erginda* (1652) può essere stato interpretato dallo stesso cantante[43]; Carlo Righenzi, un famoso tenore «buffo» il quale nel 1666, a Venezia, interpretò il ruolo di Gelone in *Orontea*, creò ruoli analoghi in altre opere[44]. Esistono inoltre diverse testimonianze tanto di librettisti quanto di compositori i quali concepirono certi ruoli, o addirittura opere intere, avendo in mente precisi cantanti. Così nel 1673 Dolfin riferì di essere rimasto talmente colpito dall'interpretazione di un certo cantante, Gratianini, da aver avuto l'ispirazione di scrivere un libretto proprio per inserirvelo[45]. Persino in pubblico i cantanti vennero identificati con i loro ruoli, spesso diventando noti sotto i nomi dei personaggi (come succedeva, tradizionalmente, agli attori della commedia dell'arte). Anna Maria Sardelli era chiamata Campaspe, come il ruolo da lei sostenuto in *Alessandro vincitor di se stesso*

[43] Il più noto gobbo balbuziente della storia operistica è forse Demo di *Giasone* (1649), probabilmente interpretato da Girolamo Antignati, il quale viene identificato in tale ruolo in un'edizione della *Torilda, Drama per i moderni teatri*, Venezia, Valvasense, 1648. Questo particolare volume si conclude con diverse pagine di «Applausi dispensati in recita musicale della Torilda» (pp. 114-120); Antignati, nel ruolo di Nuto, il balbuziente, è uno dei cantanti celebrati dalla poesia. Per successive associazioni personaggio-attore cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 249, in particolare n. 104; anche appendice 1. Per una lista dei cantanti compilata sulla base dell'incompiuta *Storia della musica teatrale* di Francesco Caffi cfr. Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, appendice 4. Gli elenchi dei cast per il Teatro S. Giovanni Grisostomo, pure basati sul manoscritto di Caffi, sono registrati in Saunders, *The Repertoire*, appendice F; in essi appare un certo numero di dipendenti fissi. Nell'appendice G Saunders fornisce un indice alfabetico dei cantanti, il quale è tratto in larga misura da queste liste.

[44] Righenzi, tenore nonché – talvolta – poeta e impresario, nel 1648 può essere comparso in *Egisto* a Ferrara (cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 401 e n. 101); fu certamente attivo come impresario a Bologna, dove firmò diversi libretti, incluso quello per *La virtù de' strali d'Amore* (1648); dal 1657 al 1663 cantò in numerose opere a Firenze, tra cui *Il podestà di Colognole* (1657), *Il pazzo per forza* (1658), *La serva nobile* (1660), *Ercole in Tebe* (1661) ed *Erismena* (1661). Comparve anche a Milano in *Crispo* (20 dicembre 1663), *La farsa musicale* (9 febbraio 1664) e *Xerse* (5 agosto 1665); a Torino in *Xerse* (1667). Fu responsabile delle revisioni del testo di almeno un'opera rappresentata a Verona, il *Xerse* di Minato e Cavalli (1665), dove sua moglie fece una pessima impressione a Dolfin (cfr. n. 18). Durante gli anni '60 lavorò anche come agente per Marco Faustini (si rinvengono sue comunicazioni in *b.* 188 e *b.* 194).

[45] Lettera del 3 febbraio 1673 (Appendice IIIb.18). Gratiani interpretò il ruolo eponimo in *Massenzio* (Bussani/Sartorio) al S. Salvatore; durante la stessa stagione, nel medesimo teatro, cantò pure in *Orfeo* (cfr. Appendice IIIB.16a). Si tratta del cantante di cui Beregan, in seguito, scriverà in maniera tanto entusiastica a Johann Friedrich, esprimendo il desiderio di ingaggiarlo prima che qualche altro impresariato potesse mettere le mani su di lui (lettere del 20 settembre e del 17 novembre 1675, appendice IIIB.24, 25).

(Venezia, 1651); Giulia Masotti era La Dori, dal suo personaggio nell'opera eponima di Cesti (Venezia, 1663, 1667 e 1671); Giovanni Francesco Grossi fu regolarmente chiamato Siface a partire dalla sua apparizione in tale ruolo in una produzione romana di *Scipione affricano* (Minato/Cavalli), nel 1671[46].

La pubblicità attorno ad Anna Renzi può rappresentare in qualche modo un caso speciale, facendo parte di una più generale campagna degli Incogniti; tuttavia il culto del cantante implicito nelle *Glorie della Signora Anna Renzi* di Strozzi raggiunse proporzioni esagerate negli anni '70 e '80, quando alle chiamate sul proscenio gli «Applausi», di norma degli opuscoli contenenti poemi encomiastici, venivano letteralmente riversati sulla prima donna. Questa comportamento è vivacemente descritto dal diplomatico parigino Saint-Disdier, un acuto osservatore della società veneziana: «Les Partisans de ces admirables Chanteuses font imprimer quantité de Sonnets à leur louange, et parmy les acclamations qu'elles s'attirent en chantant, ils en sement des milliers du haut du Paradis, et en remplissent les Loges, et le Parterre»[47].

Alla pari di Anna Renzi, le successive prime donne mantennero con librettisti, compositori e impresari stretti rapporti, sebbene di natura in genere più individuale e privata. Tali relazioni erano favorite dalla annosa abitudine secondo cui i cantanti in viaggio a Venezia, assieme con il loro seguito – inclusi parenti e servitori –, venivano solitamente ospitati a casa dell'impresario o del proprietario del teatro. Di rado simili accordi erano specificati nei contratti dei cantanti, come invece leggiamo in quello tra Faustini e Giulia Masotti, del 1666[48]. Queste sistemazioni temporanee

[46] Cfr. Michael Tilmouth, *Grossi*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. VII, pp. 743-744.

[47] «I Partigiani di queste ammirevoli Cantanti fanno stampare a proprie spese una gran quantità di Sonetti, e tra le acclamazioni che queste si procurano cantando, ne spargono a migliaia dall'alto del Paradiso, riempiendone i Palchi e la Platea» (Saint-Disdier, *La Ville et la République de Venise*, p. 423 [*Quellentexte*, Becker, p. 85]). Il manoscritto di un *Applauso*, scritto da Pietro Dolfin per Tonina Coresi, interprete di Euridice nell'*Orfeo* di Sartorio (1672), è conservato presso i documenti di Hannover (vol. II, no. 625, f. 443): «Il merito della Sig^ra^ Tonina Coresi che nell'opra dell'Orfeo rappresenta la parte d'Euridice Sonnetto Venetiano gettato l'ultima recita dà palchi dà chi puo l'A.V. Imaginarsi». Per un'indicazione sulla natura e il numero di tali opuscoli nell'Italia di fine Seicento, in particolare a Roma, cfr. Lowell Lindgren e Carl B. Schmidt, *A Collection of 137 Broadsides Concerning Theatre in Late Seventeenth-Century Italy: An Annotated Catalogue*, «Harvard Library Bulletin», XXVIII (1980), pp. 185-233.

[48] Cfr. n. 13. Il contratto (*b.* 194: 110) è riassunto in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 332. La voce in questione è la n. 3: «Haverà essa Sig^ra^ Giulia l'alloggio e le spese del vitto, o in casa di detto Sig. Faustini, overo in casa Grimani, secondo la sodisfatione di lei, e ciò per il tempo che si trattenerà in Venetia».

evolvettero talvolta in soluzioni più stabili, dove i cantanti di fatto diventavano parte dell'economia domestica degli aristocratici loro mecenati, i quali rivaleggiavano a vicenda per assicurarsi dei beni così preziosi – un altro fenomeno che Saint-Disdier considerò degno di menzione:

Dés qu'il paroist à Venise une nouvelle fille pour chanter à l'Opera, les principaux Nobles se font un poinct d'honneur d'en estre les Maistres, si elle chante fort bien, et ils n'épargnent rien pour en venir à bout: un Cornaro en disputa une avec le Duc de Mantoue, et l'emporta en fin, c'estoit à qui luy feroit de plus riches presens, bien que les charmes de sa voix ne fussent pas accompagnez de tous ceux de la beauté[49].

I mecenati fungevano da agenti per i propri protetti, sia negoziando i contratti sia provvedendo alle loro immediate necessità; nel caso di cantanti particolarmente giovani, talvolta i protettori si preoccupavano di un ulteriore training vocale. Questi legami erano così stretti che all'interprete spesso ci si riferiva con il nome del mecenate.

Le varie implicazioni di simili rapporti sono esemplificate dal caso di Lucretia «Dolfin», una cantante che durante la stagione 1669-1670 abitò presso il librettista-impresario Pietro Dolfin. Questi, il quale si riferiva a lei chiamandola la «mia allieva», la «mia nuova cantatrice», o addirittura «la putta di mia casa», assunse il pieno dominio sulla sua carriera, esercitando uno stretto controllo sui suoi contratti; in una circostanza non le permise di cantare perché le era stata offerta una parte più piccola di quanto fosse abituata, mentre in un altro caso gli altri membri del cast non sarebbero stati del calibro adeguato[50].

Che l'interesse di Dolfin per Lucretia andasse oltre la sfera puramente professionale risulta evidente da una vicenda che coinvolse Nicolò Beregan, un altro librettista, aristocratico e spesso mecenate di cantanti, come viene raccontato in una di quelle lettere, indirizzate al Duca Johann Friedrich di Brunswick e Lünenburg, dalle quali abbiamo spesso tratto delle citazioni:

Questa nobilissima sfera [di donne] riceve mirabile adornamento dalla Bellissima Giovinetta Cantatrice che esso Sig Pietro [Dolfin] tiene presso di se; la quale fatta

[49] «Dal momento in cui compare a Venezia una nuova ragazza per cantare all'Opera, i principali Nobili si prefiggono per punto d'onore d'esserne i Protettori, se canta molto bene, e non risparmiano niente per raggiungere lo scopo: un Cornaro se ne contende una con il Duca di Mantova, e alla fine avrà la meglio chi le farà i regali più ricchi, sebbene le grazie della sua voce non siano accompagnate da quelle della bellezza» (*La Ville et la République de Venise*, p. 423 [*Quellentexte*, p. 85]). I vari tipi di protezione goduti dai cantanti di questo periodo sono discussi in Rosselli, *From Princely Service*, in particolare pp. 7-12.

[50] Secondo le lettere di Dolfin e Beregan a Johann Friedrich, rispettivamente del 23 e 30 dicembre 1672 (Appendice IIIB. 10, 13). Cfr. n. 26.

eccellente dal continuato studio e dalla sonorissima voce è però l'idolo amato dello stesso Sig. Pietro, che ne vive a meraviglia geloso; a questa, già pose l'occhio addosso quel caro concupissibile lupatto del nostro Sig. Nicola; ma il Sig. Pietro, che è formica, non lo vuole d'intorno. Accortosi di ciò il Sig. Nicola, per far dispetto al Sig. Pietro nello stesso tempo che questo componeva il Dramma per San Zuanne, e Polo, si è messo lui a rintracciare l'occasione di intrudersi in quel Theatro, et ha fatto tanto, che si ha fatto dar parola di esser insomma lui il melodrammatico per quest'anno. Il Sig Pietro che già haveva composto il Dramma non si è cavato, ha ceduto questa Bizzarria al Sig. Nicola; quale, presso li Sig. Grimani ha fatto tanto, che sia restato con uffici impegnato il Sig. Pietro a dar, tra gl'altri famosissimi Virtuosi, e virtuose, anco la sua dolcissima, onde il Sig. Nicola, vive hora a bocca dolce di dover pure con questo artificio pascer nel teatro la vista, e d'insinuarsi se le potesse venir fatta. Ma altro e tanto accorto l'altro, che già vede la furberia amorosa, si è premunito coll'animo deliberato, di non lasciar il suo bene, né meno per un momento; onde se V.A.S. sarà a Venetia per questo Carnevale, potrà godere di trovarsi spettatore di due drammi ad un tempo, l'uno in musica, e l'altro in prosa, l'uno coll'attione delli giuochi Pantomimi alla muta, e l'altro con le note, e con le voci. Così di Barzelletta in Barzelletta haverà doppio godimento, in vedere nell'una rappresentare i finti, e nell'altra, i veri amori. (Appendice IIIB.3)[51]

Dunque nella vita operistica a Venezia dimensione pubblica e privata si mescolavano, per il divertimento degli appassionati. Di fatto, l'opera sembra essersi proposta come un modello adatto a comprendere la realtà, e il resoconto di cui sopra rivela quant'essa avesse conquistato l'immaginazione veneziana. Dal punto di vista del nostro discorso, tale vicenda illustra il potere del virtuoso: in questo caso una cantante – involontariamente, senza dubbio – di fatto determinò la scelta di un libretto per una particolare stagione.

3. *I «Primi uomini» e le altre.*

Era consueto che le prime donne (e i primi uomini) esercitassero il loro potere in maniera più diretta; persino durante la generazione di Anna Renzi i cantanti avevano iniziato a impiegare la propria influenza secondo modalità specifiche, sovrapponendosi alle responsabilità dei loro colleghi nella creazione operistica, una pratica che talvolta poteva essere incoraggiata dal librettista – e tollerata dal compositore. Già nel 1640 una glossa in margine

[51] Sembra infatti che a Dolfin sia subentrato, nell'incarico di librettista, Beregan, il cui *Heraclio*, messo in musica da Ziani, fu la seconda opera della stagione 1670-1671 al SS. Giovanni e Paolo (la prima fu *Semiramide* [Moniglia-Noris/Ziani]). L'*Ermengarda* di Dolfin, rappresentata nel 1669-1670 con la musica di Sartorio, costituisce l'ultimo libretto che egli scrisse per i fratelli Grimani; l'autore parla di *Ermengarda* in una lettera a Johann Friedrich del 26 dicembre 1669 (cfr. Appendice IIIB.2).

al libretto di Ferrari per *Il pastor regio* dava all'interprete il permesso d'inserire un'aria «a bene placito»[52]; a un cantante in *Artemisia* (Minato/Cavalli) veniva indicato di cambiare una determinata aria ogni sera[53]; infine, nella *Costanza di Rosmonda* (Aureli/Rovettino, 1659) si invitava un cantante a inserire «un'aria francese»[54]. Poiché non venivano specificati né il testo né la musica, in tutti e tre i casi ci si aspettava chiaramente che il cantante fornisse l'aria a partire dal proprio repertorio personale. Tale prassi delle arie da inserire *ad libitum*, all'inizio sporadica, raggiunse l'apice verso il 1700 con le cosiddette «arie di baule», tanto schernite da Benedetto Marcello nel *Teatro alla moda*.

In altre circostanze l'impatto dei cantanti si estese ben oltre l'aggiunta di arie, giungendo a invadere il territorio del compositore, del librettista e addirittura dell'impresario. L'interprete poteva influire su questioni come la scelta dell'opera da rappresentarsi, del cast, del compositore[55], la struttura drammatica del libretto – lunghezza delle scene, proporzione tra aria e recitativo –, così come le dimensioni (e lo stampo) delle singole parti. Testimonianze dei tentativi da parte degli esecutori di esercitare il proprio influsso permeano il carteggio tra Marco Faustini e i vari cantanti con cui negoziò dei contratti. Questi ultimi spesso esprimevano interesse per gli altri membri degli eventuali cast, proponendo tanto d'includere quanto di

[52] *Il pastor regio* (Venezia, Bariletti, 1640), p. 21: «Qui canta la fanciulla [Psitide] un aria a bene placito».

[53] *Artemisia* (Venezia, Giuliani, 1656), 3.9, p. 58, accanto all'aria di Erillo «Chiedete, e sperate»: «quest'aria ogni sera sarà variata».

[54] *La costanza di Rosmonda* (Venezia, Valvasense, 1659), 1.1, per lo schiavo, Vespino. Il recitativo introduttivo, il quale termina con i versi «Nel linguaggio natio [chiaramente il francese] vo procurar almeno / La fatica addolcir col canto mio», è seguito dal commento esplicativo «Quivi zappando la terra canta un'aria francese». A quanto pare, non era così insolito che un'«aria francese» venisse attribuita a un personaggio comico. Per una glossa analoga, nell'edizione romana de *La prosperità di Elio Seiano* (1672) di Minato, cfr. Monson, *A Seventeenth-Century Opera Cycle*, pp. 19-21; in quest'ultimo caso il testo e la musica del brano sono stati effettivamente ricostruiti.

[55] Almeno in una circostanza Cesti asserì che un determinato cantante aveva accettato di partecipare a una produzione solo se lui, Cesti, avesse scritto la musica (cfr. la lettera a Beregan del 12 luglio 1665 discussa in Schmidt, *An Episode in the History of Venetian Opera*, p. 451; testo fornito in Giazotto, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti*, p. 499: «il signor D. Giulio s'era disposto di recitar nell'opera, col solo riguardo ch'io vi facevo la musica mentre per altro egli mostravasi lontanissimo da questi impegni»). A quanto pare, in un'altra occasione un cantante (Formenti) e il principe di Baviera, suo mecenate, erano disposti ad accettare un contratto solo perché Sartorio avrebbe scritto la musica (lettera da Dolfin a Johann Friedrich, 15 aprile 1672; cfr. Appendice IIIB.7).

escludere certi cantanti. Sebastiano Cioni, ad esempio, rifiutò di comparire in scena assieme ad Anna Venturi perché era stonata[56]; Giuseppe Donati sperava, per incompatibilità personale, che Gabrielli non fosse stato ingaggiato: «Il suo umore non si confa punto con il mio perche voglio vivere quieto e non voglio liti ne discordie perche ciò ricerca unione e non malignità et invidie»[57]. Un cantante non avrebbe firmato un contratto perché il resto del cast era mediocre[58], mentre altri due rifiutarono di recitare insieme in quanto condividevano un mecenate[59].

Uno degli abituali interpreti di Faustini, il castrato Antonio Cavagna, fu particolarmente esigente circa la sua partecipazione alla stagione del 1666. Dopo aver esaminato la parte che avrebbe dovuto cantare, forse quella di Artabano in *Doriclea*, non esitò a richiedere due arie in più, inoltre annunciò perentoriamente a Faustini che esigeva di cantare con il diapason romano (calante di un intero tono rispetto a quello veneziano): «per altro poi io intendo di cantar sopra li instrumenti della orchestra accordati al giusto tono di Roma, e non più come ho fatto nella Statira, nel Teseo et altri, e questo per esser di maggior vantaggio alla mia voce, e lo dico io hora acciò niuno si lamenti di ciò» (Appendice IIIA.6)[60]. In un successivo accenno a questo ruolo, Cavagna si lamentò dell'incoerenza di una delle sue arie, rifiutando di cantarla a meno che non venisse sistemata dal compositore: «In quanto all'arietta di dolce foco io non trovo bene di riccantarla per esser cosa molto affettata et mendicata onde potra farlli fare una musica nova. L'aria io non la tengo ne meno» (Appendice IIIA.7). Era anche preoccupato per il suo ruolo in *Alciade*, opera originariamente in programma per la stagione 1666, ma rimandata al 1667: mosse delle obiezioni contro il costume e il potenziale confronto con le altre star della produzione, nonché protestò per l'estensione di una delle sue arie:

> Due cose sole mi spaventano, l'una, di dover cantar con la Maschera da Moro, cosa non più usata da me, et non mai compresa che doppo aver letto il terzo atto; l'altra dover cantar in mezo di due angioli, la Sig.ra Antonia et la Sig.ra Giulia; la

[56] Lettera del 6 novembre 1665 (cfr. Appendix IIIA.8).

[57] Lettera del 5 luglio 1667; in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 339 (cfr. n. 68).

[58] Lettera del 17 ottobre 1665 (cfr. Appendice IIIA.6).

[59] Documentato nella lettera di Massi del 20 ottobre 1673 (cfr. Appendice IIIB.22).

[60] Oltre al resto, questa lettera, del 17 ottobre 1665 (*b.* 188: 212), ci informa che Cavagna cantò in *Statira* (Busenello/Cavalli, 1655) e *Teseo* (Piccoli/Ziani, 1658), cosa che altrimenti non avremmo saputo. Una lettera precedente, del 10 ottobre (*b.* 188: 211), rivela che il ruolo di Cavagna in *Doriclea* fu Artabano, un re. Ma i re erano raramente interpretati da castrati; nella messa in musica di Cavalli Artabano era un tenore.

canzonetta che mi manda per agionta mi scusi chi l'à fatta, è per un contralto et non per Soprano, et molto diferente dalla maniera del Sig.r Ziani, onde mi contentarò di cantare il duetto et che la Sig.ra Giulia canti la sua canzone sola. (Appendice IIIA.16)[61]

«La Sig.ra Giulia» alla quale Cavagna accenna era la stessa Vincenza Giulia Masotti il cui onorario nel 1669 sarà così alto e che si distinguerà in *Domitiano* in quanto unica cantante valida[62]. Lodata da un altro cantante, Nicola Coresi, come «la più superba donna che sia al mondo»[63] e molto richiesta da Faustini e altri impresari, la Masotti era sempre diffidente per quanto riguardava il suo status: le sue parti dovevano essere le più ampie dell'opera, persino quando c'erano due personaggi femminili principali. In effetti, nel suo contratto era scritto che doveva avere «la parte prima» e la possibilità di esaminare i propri ruoli prima di accettarli[64]. Poiché nel caso precendente, con *Alcibiade*, non era stato possibile adempiere l'accordo (essendo già stata ingaggiata un'altra prima donna, Antonia Coresi, come coprotagonista) l'agente della Masotti suggerì di sostituire l'opera con una differente!

Mi ha detto che ottima resolutione farebbero a far recitare in loco di questa l'Argia o l'Alessandro, e che quando si risolvessero di far recitar l'Argia la Sig.ra Giulia s'obligarebbe, che l'Apolloni autor dell'Opera gl'aggiungerebbe e leverebbe tutte le scene che volessero (...) solo gli dico che mutandosi l'Opera, levarebbe ogni dubbio della parte, tanto più che la Sig.ra Giulia molto è inclina havendo l'essempio di ciò che fece la Rosilena. (Appendice IIIA.13)[65]

Alla fine ottenne più di quanto avesse richiesto, poiché all'ultimo momento venne ripresa la *Dori*, il lavoro in cui aveva riscosso maggiore successo – più che in *Argia* o *Alessandro*, da lei proposte[66]; l'esito di tale replica dev'essere stato altrettanto trionfale, in quanto l'opera fu allestita per la Masotti ancora una volta, nel 1671[67].

[61] Poteva riferirsi all'aria che rimandò indietro perché fosse riscritta; cfr. sotto (il ruolo in questione era probabilmente quello di Megaristo, il servitore di Alciade).

[62] Cfr. la lettera di Beregan del 30 dicembre 1672 (Appendice IIIB.13); cfr. anche quella di Dolfin del 30 dicembre (Appendice IIIB.12), e quelle di Massi del 9 e del 16 dicembre (Appendice IIIB.8, 9).

[63] Lettera del 19 ottobre 1665 (*b.* 194: 48).

[64] Dovette promettere di non far uscire gli spartiti dalle proprie mani, a Roma (*b.* 194: 109, punto 6): «Che per accertarsi d'essere favorita nelle prime parti vuol vedere avanti di partir di Roma tutte due l'opere che si hanno da rappresentare, assicurando però che non saranno vedute, ne usciranno dalle sue mani» (da Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 331).

[65] La risposta irata di Faustini all'implicita critica di Giulia al libretto del fratello Giovanni è conservata nella brutta copia di una lettera (*b.* 188: 294-295) già citata (cfr. Appendice IIIA.14). Con ogni evidenza *Rosilena* (Aureli/Rovettino), la «nuova» opera che Giulia aveva interpretato diverse stagioni prima (1663), era stata un fiasco, mentre nella medesima stagione la cantante aveva riscosso un grande successo nella ripresa della *Dori* (*b.* 188: 345).

Ad ogni modo, non tutti i cantanti volevano parti ampie. Giuseppe Donati accettò d'interpretare il ruolo eponimo in *Meraspe*, ma domandò che non fosse troppo difficile, inoltre propose la *Semiramide* di Cesti come possibile lavoro da sostituire a *Meraspe*, nel caso in cui Faustini ne stesse cercando uno[68]. Quando vide la propria parte la trovò troppo acuta, così, con un tono vagamente apologetico, chiese l'autorizzazione a farla sistemare, assicurando ripetutamente a Faustini che non avrebbe fatto niente senza il permesso del compositore:

Dal Sig. Coresi mi vien dato per parte sua una lettera come anco la parte di Merpe dove la trovo sattisfattione, ma per esser un poco troppo alta bisogna accomodarla però in qualche loco si che per non far torto al compositore di essa; senza [il suo] consenso non la moverò ma per esser cosa di poco momento credo sia per contentarsi non ne havendo di bisogno solo che nelle cadenze avezo in certi luochi che stà ferma nel alta dove senza muovere il Basso continuo si puol accomodare che non perdi la sua solita armonia, si che senza suo avviso non moverò nulla acciò conoscha ch'io non pretendo di mettere le mani ove non mi tocca (Appendice IIIA.18).

Di tutte le opere allestite da Faustini *Meraspe* sembra aver causato il maggior numero di problemi. Donati non fu l'unico che tentò di dissuadere

[66] Preparata per la rappresentazione in solo otto giorni (stando alla prefazione dello stampatore, datata 16 gennaio 1667), l'opera condivise la stagione con *Alciade* subentrando a *Meraspe*, la quale fu rimandata alla stagione successiva (cfr. cap. VI, p. 209).

[67] Cfr. la lettera indirizzata da Massi a Johann Friedrich il 26 dicembre 1670 (Appendice IIIB.5). La terza ripresa consolidò in maniera evidente il legame tra la Masotti e l'opera, visto che in seguito venne chiamata con il soprannome «La Dori» (cfr. Appendice IIIB.9).

[68] Lettere da Roma del 5 e 27 luglio 1667 (*b.* 188: 172, 174). È interessante notare quanto spesso venisse proposta la sostituzione dei libretti di Giovanni Faustini (cfr. cap. VI, n. 98). Evidentemente fu presa in considerazione *Semiramide* per S. Cassiano, ma invano, come si legge nella prefazione dell'opera che fu rappresentata in luogo di quella, una replica di *Giasone* (1666): «Ti preparavo la Semiramide Opera del Signor Moniglia, ma questa gran Regina (...) non ha per adesso volsuto arischiarsi fin dall'Asia trasportarsi Pelegrina nell'Adria col seguito d'infinite disaventure». Alla fine *Semiramide*, però con la messa in musica di Ziani, fu rappresentata nel 1670-1671 senza ottenere successo, stando a una lettera indirizzata da Massi a Johann Friedrich il 12 dicembre 1670 (vol. IV, n. 627, f. 217): «Si e principiato a recitar a S. Zuanipolo la Semiramide, opera non riuscita, e poco lodata, ancor che li musici siano esquisiti». In questo caso, a differenza di *Orfeo*, dei buoni cantanti evidentemente non riuscirono a salvare un'opera mediocre.

Faustini dal metterla in scena[69]: pure il tenore Nicola Coresi, marito della molto più richiesta Antonia Coresi, una cantante romana, provò a persuadere Faustini a cambiare opera. Quando questi rifiutò, gli suggerì delle modifiche nella struttura del libretto, in particolare consigliò di accorciare alcune scene: «E se ella assolutamente risolve di fare il *Meraspe*, almeno faccia accomodare, conforme una volta mi disse, e non vi sieno quelle scene così lunghe che li medesimi personaggi stanno sempre in scena»[70].

Coresi continuò a criticare il libretto in una lettera successiva, dove invocò il concetto di «brevità veneziana»: «Mi pare che nel principio ci sia di gran dicerie, come sarebbe nella scena quarta dell'atto secondo, dove dice "Piange Olinda", la quale è una diceria che non puol mai far bel sentire, che, come sà, a Venezia bisogna sfuggirle» (Appendice IIIA.17a)[71]. Proseguì poi attaccando la musica:

> Nella scena seconda dell'atto terzo vi è una canzona, la quale comincia «Ride il core», la quale non val niente essendo già stata vista dai primi virtuosi di Roma, però o V.S. la faccia mutar lei o vero la farò mutar io, non havendo io altra fine se non che mia moglie quest'anno si faccia honore, però bisogna che lei si contenti che la parte si accomodi dove è bisogno, che così resterà V.S. ben servita e noi sodisfatti (Appendice IIIA.17b)

Concluse chiedendo a Faustini di far modificare da Cavalli una delle arie per sua moglie, in modo da adeguarla alle caratteristiche della sua estensione vocale: «Mi favorisca di presentar l'inclusa al Sig. Francesco Cavalli, al quale io dico dove arriva mia moglie acciò egli possa ben favorirla» (Appendice IIIA.17c)[72].

In una lettera successiva Coresi domandò nuovamente che venisse riscritta l'aria «Ride il core» (questa volta da Pallavicino), preferendo, disse, che tutta la musica fosse di uno stesso compositore piuttosto di farla fare a

[69] In una lettera del 4 giugno 1667 (*b.* 188: 163); cfr. Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 336, n. 53.

[70] Lettera del 4 giugno 1667 (*b.* 188: 163).

[71] Le critiche di Coresi assomigliano molto a quelle sollevate da Ziani riguardo a *Doriclea* (Appendice IIIA.5), probabilmente riferite a monologhi come quello di Doriclea in 3.1. Questo monologo verrà illustrato nel cap. XII (esempio 80).

[72] Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 336, n. 54. Coresi si sbagliava riguardo al compositore di *Meraspe*: si trattava di Pallavicino, e non di Cavalli; Coresi si corresse in una lettera successiva. Cavalli in realtà firmò un contratto con Faustini solo dieci giorni dopo, il 23 giugno 1667, incaricandosi di scrivere un'opera per la stagione 1667, essere presente alle prove nonché fare tutte le aggiunte, le modifiche e i tagli necessari; l'opera sarà *Eliogabalo* (*b.* 194: 50); Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 334; cfr. cap. VII, n. 35.

Roma[73], però Faustini rispose che Pallavicino si trovava fuori città e chiese a Coresi di procurare un nuovo pezzo di sua scelta[74]. Infine, in un'altra lettera, Coresi contestò in maniera piuttosto esplicita la completezza – ossia le dimensioni – della parte di sua moglie: «Nel terzo atto non ci ha altro che seconda e terza scena, onde mi pare impossibile che non ce ne sia d'altra, però avverta non haverne lasciata qualche scena, perché ella finisce con quel duo che dice: «vincerai-vincerò» e poi quella canzonetta che è chiusa dell'opera» (Appendice IIIA.21).

Ad ogni modo, i suoi commenti da marito premuroso non erano sempre negativi: con ogni evidenza, stando a un rapporto di Dolfin (Appendice IIIB.11c), la parte di sua moglie nel primo atto di *Massenzio*, nel 1673, gli piaceva abbastanza. La sollecitudine di Coresi non era nemmeno disinteressatamente limitata ai ruoli della moglie, anzi si lamentava di continuo anche delle dimensioni e del contenuto dei propri, chiaramente secondari. Quando Faustini tentò di placare una rimostranza aggiungendo nel prologo di *Meraspe* una parte per Coresi, questi rifiutò: «Circa al prologo che V.S. mi manda sono quattro parole e ben corte, però la prego con tutto l'affetto dell'Anima a non me lo far fare, perché non havendo io mai fatto prologo non voglio ne ancora cominciare, e questa parte è una parte che ogn'uno la puol fare» (Appendice IIIA.15)[75]. Il tenore si mostrò profondamente offeso per il ruolo inviatogli da Faustini l'anno successivo: lo rimandò immediatamente indietro accompagnato da una nota petulante, spiegando che non l'avrebbe mai accettato se avesse saputo quanto sarebbe stato insignificante:

> Ho ricevuta la parte di Caristo, quale rimando a V.S. in dietro perché non è parte da mandare a dun pari mio (...) e se l'anno passato pigliai detta parte fu perché lei non me ne dede altro che una scena, ma adesso che l'ho vista tutta, hò scoperto la poca stima che lei fa di me (...) però, V.S. mostri questa parte a Venezia, che vedrà che è una parte da darla al minimo straccion che sia tra i musici. (Appendice IIIA.19)

Due settimane più tardi, dopo essersi un po' calmato, Coresi spiegò ancora alcune delle sue obiezioni alla parte; risultò che non si trattava tanto delle dimensioni, quanto del fatto che difettava di arie:

[73] Lettera del 30 luglio 1667 (*b.* 188: 165). Coresi sembrava non apprezzare il fatto che diverse opere fossero dei pasticci!

[74] Lettera del 6 agosto 1667 (*b.* 188: 168)

[75] Lettera del 3 novembre 1666; Brunelli, *L'impresario in angustie*, pp. 333-334. Due settimane più tardi, quando malgrado tutto accettò di farlo, Coresi ammise che semplicemente non aveva voluto prendersi il disturbo di cambiare costume (lettera del 17 novembre 1666 [*b.* 188: 36]).

Io sempre gli ho detto che non mi curo di recitare come non hò parte da farmi honore, e per esser le parti da farsi honore non basta l'haver quantità di versi, che se fussero mille versi tutte botte e resposte, queste non si chiamon parte bone, già che lei ò non lo conosce ò non lo vol conoscere; non vi essendo in quella parte nè anche una riga di canzona (Appendice IIIA.20)[76].

Nel 1667 era prevedibile che qualsiasi ruolo senza arie, persino secondario, sarebbe stato difficile da assegnare. Fin dagli inizi dell'opera a Venezia, ma soprattutto dopo il 1650, il significato delle arie – e la proporzione tra queste e il recitativo – era costantemente cresciuto. Già nel 1645 Faustini (oltre al resto) aveva aggiunto delle arie alla sua *Doriclea*, e ogni nuova versione di un'opera doveva esibire almeno alcune arie inedite[77]. I librettisti deploravano tale aumento perché tendeva a rendere banale la poesia e a minare l'integrità dei drammi; ne imputarono subito la responsabilità a una combinazione di cattivo gusto del pubblico e capriccio dei cantanti, come Aureli riassunse con un caratteristico gioco di parole nella prefazione alle *Fatiche d'Ercole per Deianira* del 1662: «Sò d'essermi espresso più fiate, ch'io scrivo per mero capriccio, e per obbedire à chi me lo comanda, e non per ambitione d'immortalarmi con quell'opere, che per essere tutte composte in Musica non hanno altro fondamento, che l'aria» (Appendice I.46a). Dieci anni più tardi gli spettatori fungono da capro espiatorio nella più esplicita prefazione di Aureli a *Claudio Cesare*: «Ti presento il mio Claudio ricco più di canzoni, e d'ariette, che d'accidenti. Basti il dire, che sia Drama per Musica. Che si può fare? s'oggi dì i capricci di Venetia così la vogliono, io procuro d'incontrar il lor gusto» (Appendice I.50a). Ma tanto Aureli quanto altri librettisti accusavano regolarmente anche i cantanti, come si legge nell'epilogo dello stesso libretto: «Compatisci la difficoltà ch'oggidì provano li compositori nel poter sodisfare non solo à tanti capricci bizarri di questa Città; mà anco a gl'humori stravaganti de' Signori Musici recitanti» (Appendice I.50c).

4. *Cantare e/o recitare.*

Le lamentele di Aureli erano sintomatiche della critica dell'epoca; alla fine del XVII secolo era opinione comune che l'opera affogasse in un torrente di «canzonette». Tale torrente però aveva avuto principio molto prima, anzi le sue origini erano in un certo senso implicite nel genere fin dai suoi esordi. Lo sviluppo dell'opera a Venezia dipendeva dall'approvazione di un pubblico insolitamente eterogeneo, per il quale era facile concentrarsi sui cantanti in quanto più ovvi rappresentanti del genere, e ciò era stato favorito dalla precoce pubblicità attorno ad Anna Renzi. Inoltre, la focalizzazione dell'interesse sui cantanti era garantita dall'impiego delle arie come una sorta di riflettore musicale, quali esibizioni da applauso a scena aperta che permettevano agli interpreti di rimanere immobili per mostrare la propria abilità vocale a un pubblico sensibile e adorante.

Sto parlando qui di un tipo di cantante diverso rispetto ad Anna Renzi, caratterizzato essenzialmente da doti vocali piuttosto che istrioniche. Agli esordi dell'opera si percepiva una dicotomia tra i cantanti che recitavano e gli attori che cantavano: i primi Orfei, Jacopo Peri e Francesco Rasi, appartenevano alla prima specie, mentre la prima Arianna, Virginia Andrea Ramponi, alla seconda. Questa dicotomia – e la possibile intercambialità – è esplicita nel caso dell'*Arianna* di Monteverdi: qui il ruolo eponimo, col tempo interpretato da un'attrice, era stato invece concepito per una cantante. L'autore anonimo del *Corago*, scritto probabilmente negli anni '30 del Seicento, affrontò la questione in termini assai chiari:

> Sopra tutto per esser buon recitante cantando bisognerebbe esser anche buono recitante parlando, onde aviamo veduto che alcuni che hanno avuto particolar grazia in recitare hanno fatto meraviglie quando insieme hanno saputo cantare. Intorno a che alcuni muovono questione se si deva eleggere un musico non cattivo che sia perfetto recitante o pure un musico eccellente ma di poco o nessun talento di recitare, nel che si è toccato con mano che sì come ad alcuni pochi molto intendenti di musica sono più piaciuti l'eccellenti cantori quantunque freddi nel recitamento, così al co[mu]ne del teatro sodisfazione maggiore hanno dato i perfetti istrioni con mediocre voce e perizia musicale. Pertanto dovendo il musico distribuire a proposito le parti e servirsi di tutti a perfezione, procurerà per quanto si mostrerà possibile di imitar li eccellenti cantori ma [mettendo quelli] esangui et in età nel recitare in parti che non siano molto attuosi e che abbino molti ornamenti a torno come in nuvole et altre machine per aria dove non si richiede tanto moto né espressione di atteggiamenti istrionici. (Appendice II.1e)

Ancora una volta, Anna Renzi offre un metro di misura. Malgrado abbia effettivamente dato inizio all'epoca delle prime donne, i giudizi sulle sue interpretazioni ne enfatizzavano le doti istrioniche: era una cantante che trovava la propria espressione più vivida nello stile recitativo; la sua arte interpretativa – recitando più che cantando – si basava sulla centralità del recitativo, della verosimiglianza drammatica. È difficile pensare che abbia

[76] Lettera del 27 agosto 1667, da Roma (*b.* 188: 166); Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 338. *Meraspe*, come sappiamo, aveva più di dieci anni e perciò conteneva indubbiamente molte meno arie di quanto i cantanti nel 1667 si aspettassero. Per i commenti di Ziani su questo argomento cfr. Appendice IIIA.5a.

[77] Cfr. cap. VI, pp. 202-204, a proposito di *Eritrea* e *Eupatra*. Occasionalmente veniva aggiunta solo una seconda strofa, mentre in altri periodi queste venivano tagliate; cfr. cap. VII, n. 30.

richiesto più arie, poiché affermò la propria fama in opere che, al contrario, ne contenevano relativamente poche. Lo stile operistico, tuttavia, mutava attorno a lei: dopo la metà del secolo la Renzi faceva indubbiamente un'impressione altrettanto buona, però cantava più arie. Sia i colleghi più giovani che i successori trassero vantaggio dalle sue conquiste e dal rilievo da lei raggiunto, pur non condividendone né il bagaglio culturale, né la preparazione: mentre lei si era posta al servizio del dramma, questi erano più egocentrici, esigenti e decorativi; le loro arie ricordavano quei divertimenti scenici che l'autore del *Corago* aveva proposto per compensare attori mediocri o poco convincenti. Le arie focalizzavano l'attenzione del pubblico sui cantanti – un'attenzione stimolata dalla varietà degli intrighi fuori scena.

Il rapido aumento del numero e delle dimensioni delle arie – un processo che iniziò ad acquistare velocità durante gli anni '50, accelerò nel corso dei '60 e giunse all'apice nei due decenni successivi – rappresenta l'indizio più evidente dell'ascesa del cantante, in quanto cantante, al primo posto della gerarchia operistica. In origine semplici portavoci dei librettisti e dei compositori, gli interpreti strapparono a poco a poco il controllo dell'opera dalle loro mani. Per soddisfare la richiesta di arie da parte dei cantanti, i librettisti venivano forzati a riscrivere i propri drammi; i compositori dovevano adattarsi a tali esigenze e creare arie aggiuntive, altrimenti altri sarebbero stati chiamati a farlo, mentre la loro musica sarebbe stata tagliata e sostituita in modo da soddisfare i capricci dei cantanti. Verso la fine del secolo l'originario rapporto tra i fautori dell'opera era stato completamente trasformato: per il pubblico adorante i cantanti erano giunti a personificare l'opera stessa.

IX

GRAN DICERIE E CANZONETTE: RECITATIVO E ARIA

Quando la separazione geografica e creativa tra compositori e librettisti crebbe, il linguaggio usato tra di loro per comunicare divenne per forza di cose più esplicito ed efficiente. I testi differenziarono con maggiore chiarezza i versi per le arie da quelli di recitativo, mentre le reazioni dei compositori divennero più prevedibili; aria e recitativo maturarono delle identità distinte, che si escludevano a vicenda.

1. *L'antefatto fiorentino.*

All'inizio della sua evoluzione la poesia operistica appariva piuttosto indifferenziata. I primi librettisti, prendendo esempio dalla pastorale, scelsero per i loro drammi i versi sciolti, caratterizzati dalla libera alternanza di settenari ed endecasillabi, non rimati o rimati in modo irregolare. Privo di limitazioni e di obblighi formali, il metro della pastorale si addiceva all'indeterminatezza dello stile recitativo, inventato dai compositori fiorentini per una chiara e immediata resa musicale della poesia drammatica. Essendo relativamente libero da vincoli armonici, melodici e di strumentazione, lo stile recitativo poteva aspirare ad approssimarsi al discorso parlato, fluttuando in conformità alla mutevole temperatura emozionale del testo drammatico. Governato dalla forma e dal senso della poesia più che dai principi della struttura musicale, esso costituiva un mezzo efficace di comunicazione che non forzava la verosimiglianza.

Di quando in quando la continuità drammatico-musicale promossa dai versi sciolti veniva interrotta da un passaggio testuale insolito, che attirava particolarmente l'attenzione a causa della sua struttura: poteva trattarsi di una sequenza di versi in rima serrata, o di un cambio di metro. Ispirati da eventi o emozioni eccezionali nell'economia del dramma, tali passaggi ottenevano spesso un ulteriore risalto (e una maggiore differenziazione rispetto al contesto) grazie alla replica immediata della loro struttura metrica peculiare, dando origine così a un disegno strofico. Simili forme autonome

ispiravano una messa in musica contrastante, un trattamento più chiuso e strutturato, dove la libertà del parlato si arrendeva alla supremazia della forma musicale. Ma ogni tipo di struttura musicale, soprattutto la ripetizione strofica, interrompeva la continuità drammatica e minava la verosimiglianza, per il cui sostegno si era elaborato lo stile recitativo. L'uso della medesima musica per due passi testuali diversi risultava dannoso in uno stile dove la musica tentava di rispondere a parole specifiche in un modo nuovo, diretto e univoco. Ciò infrangeva l'illusione della spontaneità: la gente non parla in strofe, né in rima, né in versi, men che meno in melodia – quantomeno non in circostanze ordinarie[1].

Ma in un'opera non tutte le circostanze erano «ordinarie»; alcune richiedevano esplicitamente la musica. Oltre ai dialoghi, le opere (come i drammi) contenevano canzoni, cori e danze; in tali occasioni l'organizzazione musicale non era soltanto possibile, era necessaria. Si verificavano anche altri casi, non così scontati, nei quali per la resa di un personaggio o di una situazione le forme musicali risultavano più efficaci del consueto parlato: i momenti di grande intensità emotiva – esultanza o disperazione – avevano spesso bisogno di uno sbocco speciale, del maggior rilievo conferito dal canto[2].

La musica dotata d'autonomia formale, quindi, può rallentare temporaneamente l'azione drammatica uscendone per un attimo dal flusso, ma

[1] Caccini riconobbe implicitamente la contraddizione estetica incarnata dalla struttura strofica quando, nelle sue *Nuove musiche*, non difese le «arie» in termini di verosimiglianza espressiva, bensì per la loro piacevolezza, definendole utili «per sollevamento tal volta degli animi oppressi». La contraddizione è spiegata chiaramente nel *Corago*, un trattato risalente al 1630 ca. che affronta la produzione di spettacoli teatrali, tanto operistici quanto di prosa; in esso l'autore anonimo menziona la mancanza di verosimiglianza come una delle principali «incomodità» delle arie (Appendice II, 1a).

[2] Nel cap. V del suo *Trattato della musica scenica* (1640) (*De' trattati di musica*, Firenze, A. F. Gori, 1763, p. 2), parte II, *La commozione d'affetto in scena richiede il canto, e non il parlare quieto*, Giovanni Battista Doni afferma che alcune emozioni intense richiedono di venire espresse tramite la musica, perché persino nel parlato inducono la voce ad aumentare di volume, cosicché questa si avvicina al canto: «Ma che gli affetti veementi siano potenti incentivi della Musica, e che dove si rappresentano in Scena, *ibidem* massimamente che si richiegga la melodia, da quello si può conoscere, che naturalmente sospendendo la voce, come si fa ne' lamenti, minaccie, giubbili, ed altre umane passioni, ci avviciniamo al canto». Nel cap. XI (*Che la Musica Scenica si può perfezionare assai*) e cap. XI ([...] *In che differisca lo stile Recitativo dal Rappresentativo, ed Espressivo*), Doni parla del bisogno di varietà nella musica drammatica e sostiene che, sebbene la verosimiglianza d'espressione (lo stile più prossimo al parlato) sia indispensabile, lo sia anche la bellezza (uno stile più cantabile). I suoi tre stili di musica teatrale, ovvero il narrativo, l'espressivo e il madrigalistico, sono discussi in Hanning, *Of Poetry and Music's Power*, pp. 72-73.

grazie alla sua spiccata individualità può anche servire all'azione riassumendola, enfatizzandola o commentandola; o la può condurre a un nuovo livello, dove, più che il parlato, domina la musica, come nelle canzoni o nei cori. Nel testo i primi librettisti riservavano le strutture chiuse solo per le occasioni in cui esse contribuivano direttamente al dramma, senza sospendere o minare sul serio la verosimiglianza[3].

La reazione del compositore ai segnali formali del librettista dipendeva, ovviamente, dal modo in cui ne interpretava la funzione. Se venivano indicati canzoni o cori veri e propri di solito sceglieva lo stile arioso, una scrittura lirica, misurata, governata da leggi musicali. In casi più ambigui poteva provare a minimizzare, minare o contrastare le implicazioni statiche impiegando uno stile vocale declamatorio, o scrivendo un recitativo strofico strutturato solo vagamente per mezzo di reiterazioni del basso; o, ancora, poteva ricorrere a una combinazione di stili, magari riservando il lirismo esclusivamente per la conclusione di tali passaggi. Infine, in risposta alla propria interpretazione del dramma, poteva scegliere di ignorare del tutto i segnali formali del librettista o, viceversa, d'imporre una struttura chiusa dove il libretto non ne prevedeva affatto.

La conferma da parte del compositore delle strutture formali impostate dal librettista, pur generando una maggiore organizzazione della partitura, era consona ai precetti dello stile rappresentativo tanto quanto lo era il recitativo. Entrambi i tipi di comportamento erano governati dalle parole e si prefiggevano il medesimo scopo: interpretare, rispecchiare o rendere il dramma attraverso la poesia. Lo stile rappresentativo dei fiorentini, quindi, di fatto copriva un ampio spettro di scritture musicali, che spaziavano dal recitativo libero, a imitazione del parlato, fino a momenti più strutturati e autonomi. Col tempo questa ricca gamma si scompose in recitativo e aria.

Le forme chiuse, sia solistiche che corali, interne o esterne al dramma, facevano parte dell'opera fin dai primissimi inizi. Orfeo, la quintessenza dell'eroe operistico, cantava il proprio cammino verso l'Ade, dimostrando che la musica

[3] Per quanto riguarda la funzione delle forme musicali chiuse nelle prime opere cfr. Pirrotta, *Li due Orfei*, cap. VI (*Inizio dell'opera e l'aria*), pp. 309-310; cfr. anche Pirrotta, *Scelte poetiche*, pp. 212-213. Pirrotta ha elaborato una specifica terminologia critica che individua e caratterizza tre concezioni musicali in atto presso le opere più antiche. «Recitar cantando», un'espressione usata di frequente dagli stessi primi teorici dell'opera, si riferisce all'intenzione base di imitare il parlato nel canto (lo stile recitativo di Doni). Il suo contrario, il «cantar recitando», rimanda essenzialmente a musica non operistica dai propositi rappresentativi o drammatici, come, ad esempio, i madrigali di Caccini. Il fantasioso «cantar cantando», infine, definisce quei momenti operistici che non si fingono affatto parlati, bensì vengono rivendicati in quanto effettive canzoni – ad esempio «Vi ricorda o boschi ombrosi» (Orfeo).

poteva promuovere l'azione. Il canto costituiva senza dubbio la naturale modalità d'espressione di tale personaggio, eppure persino nel suo caso librettisti e compositori distinsero tra parlato e cantato. In particolare, egli raggiungeva la meta attraverso canzoni organizzate formalmente: quella di Rinuccini, «Funeste piaggie», contiene tre stanze irregolari collegate da un ritornello, messo in musica da Peri in stile lirico; «Possente spirto» di Striggio è un testo di sei strofe in terza rima, reso da Monteverdi come una serie sempre più elaborata di variazioni strofiche. Nonostante la loro forma – o, in realtà, a causa di essa –, le canzoni di Orfeo soddisfavano le esigenze della verosimiglianza.

Anche nelle opere dove non comparivano musicisti, tuttavia, la musica in sé poteva servire al dramma. Come nelle pastorali, nelle prime opere le canzoni rappresentavano una componente abituale: nei drammi musicali ninfe e pastori potevano cantare in quanto lo facevano già in natura. Allo stesso modo, le divinità si potevano esprimere in qualsiasi forma scegliessero, anzi le loro canzoni contribuivano a distinguerli dai comuni mortali; la verosimiglianza non costituiva un problema per gli abitanti dell'Olimpo o dell'Arcadia[4]. Ad ogni modo, persino le opere più realistiche, riguardanti personaggi umani (come *Arianna*, rappresentata a Mantova), o quelle che coinvolgevano eroi biblici e cavallereschi (proposte a Roma durante gli anni Venti e Trenta del Seicento), contenevano numerose forme chiuse. Si trattava per la maggior parte di cori e danze, però comparivano pure canzoni solistiche – interpretate soprattutto da servitori o da altri personaggi minori, ma talvolta anche dai protagonisti. Sebbene non sempre le canzoni in quanto tali adempissero specifiche funzioni drammatiche, perlomeno non interrompevano l'azione[5].

2. *Il conservatorismo veneziano.*

Verso il 1640 i libretti romani distinguevano in maniera abbastanza nitida tra metri d'aria e di recitativo; essi prevedevano numerose forme chiuse, soprattutto strofiche (ciò implicava un'interruzione musicale), le quali

[4] Questo è un altro punto chiarito dal *Corago* (Appendice II, 1b).

[5] L'autore del *Corago* ritiene appropriato il canto dei personaggi comici quando si suppone che la musica imiti il più fedelmente possibile le inflessioni volgari della loro parlata (Appendice II, 1d). Riguardo alle canzoni operistiche cfr. Pirrotta, *Li due Orfei*, pp. 316-321. In Murata, *Operas for the Papal Court*, pp. 185-186, vengono menzionate tre arie caratteristiche dal *Sant'Alessio* (1632), le quali introducono, riassumono e deviano l'azione drammatica senza interromperla. L'autrice ne discute i testi, in termini generali, alle pp. 179-180 e 184-188; cfr. anche Silke Leopold, *"Quelle bazzicature poetiche, appellate ariette": Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III (1978), pp. 101-141.

coinvolgevano un'ampia varietà di metri. In confronto, i primi libretti veneziani denotano una soprendente uniformità nello stile poetico e un'insolita penuria d'arie. I due più antichi, *Andromeda* e *La maga fulminata*, di Ferrari, contengono pochissimi segnali che non siano per il recitativo. L'interruzione di questo, in *Andromeda*, si limita a cinque testi strofici, di cui quattro per coro (dunque strutturalmente esterni alla narrazione drammatica), e a poche quartine rimate o altri assetti metrici per Venere e Astrea, i quali prevedono una realizzazione musicale in forma chiusa. Nella *Maga fulminata* il numero di tali segnali è un po' più ampio, in particolare in connessione con il personaggio comico della balia, Scarabea. I suoi discorsi si organizzano secondo schemi metrici e rimici abbastanza regolari, acquistando un aspetto cantilenante che tende a enfatizzarne la comicità. Inoltre, sono previsti testi strofici per diversi personaggi, inclusi il dio Mercurio e Pallante, il mortale sottoposto a incantesimo. Se le strofe di settenari ed endecasillabi rappresentano i segnali formali più comuni, entrambi i libretti contengono pure singole sezioni chiuse caratterizzate da un'organizzazione metrica insolita, con successioni o alternanze – secondo schemi regolari – di versi brevi e lunghi, per la maggior parte misurati[6].

Alla luce del cammino verso l'integrazione di musica e dramma, in atto presso i lavori dei suoi predecessori dal sud, la riluttanza di Ferrari nei confronti delle forme chiuse è alquanto sorprendente. Poiché la messa in musica di Manelli è andata persa, non possiamo esserne sicuri, ma sembra che in entrambe le opere gli apici musicali coincidessero con i cori – o «madrigali», come venivano chiamati nelle descrizioni pubblicate subito dopo le relative rappresentazioni. Evidentemente la questione della verosimiglianza, che l'esperienza, a Firenze e a Roma aveva reso meno impellente, a Venezia costituiva ancora un problema, forse a causa della maggiore eterogeneità sociale del pubblico operistico, il quale, rispetto a quello delle corti dell'Italia centrale, poteva avere poca voglia o essere meno in grado di sospendere l'incredulità a beneficio dello spettacolo[7].

Le scenografie elaborati e, ovviamente, le trame mitologiche devono aver contribuito ad alterare l'esigenza di una verosimiglianza rigorosa, o perlomeno ne hanno ampliato i confini. Ma, come ho accennato in precedenza, l'identificazione con le azioni rappresentate era un presupposto per

[6] Ad esempio, la scena solistica di Scarabea (I, 4) è contraddistinta da tre passaggi di quadrisillabi e decasillabi a rima alternata, inframmezzati dai più consueti versi sciolti.

[7] L'autore del *Corago* esprime la propria fiducia negli effetti positivi di una ripetuta esposizione all'opera sulla capacità, da parte del pubblico, di sospendere l'incredulità: «con il tempo il popolo s'avvezzarebbe a gustar ogni cosa rappresentata in musica»; *Il corago*, p. 64.

l'apprezzamento – e per il successo – di un lavoro soprattutto presso il popolino veneziano, forse ancora di più che presso il pubblico aristocratico dei Medici e Gonzaga, soddisfatto dalle implicite connessioni tra opera e teatro classico. I drammi con interventi cantati, le «commedie», i quali negli anni iniziali del secolo avevano costituito il vitto abituale del pubblico veneziano, stabilirono lo standard di verosimiglianza per le loro prime opere.

Nei primi libretti veneziani l'assenza di nette distinzioni poetiche tra recitativo e aria (e il numero limitato di queste ultime) può anche essere stata causata dall'influsso, del tutto antitetico, dei letterati accademici, i quali, come abbiamo visto, assunsero il controllo dell'opera veneziana durante il periodo cruciale della sua fondazione – la prima decade. Erano loro a sentire con maggiore intensità la pressione dei modelli classici, e, eccetto i primi due libretti di Ferrari, i loro testi aderivano il più possibile alla nozione d'appropriatezza che la ripetuta presenza di arie avrebbe violato. Senza dubbio, mentre nei contesti mitologici o magici il problema della verosimiglianza si attenuava in modo considerevole, esso appariva particolarmente critico nei libretti che trattavano di argomenti più realistici, storici – soggetti introdotti di proposito dai librettisti accademici nel tentativo d'emulare i drammaturghi classici[8].

3. *Monteverdi e i suoi collaboratori.*

Tra gli accademici, forse il più austero di tutti i primi librettisti veneziani per quanto riguarda le arie era Giacomo Badoaro. Il suo debutto nell'ambito operistico avvenne con *Il ritorno d'Ulisse*, scritto per Monteverdi e rappresentato nel 1640[9]; il testo consta essenzialmente di versi sciolti e contiene pochi segnali formali che avrebbero stimolato il compositore a fermare il flusso dell'azione per introdurre un'aria. Rispetto ai libretti di Ferrari, tuttavia, qui ci troviamo in una posizione avvantaggiata, poiché abbiamo a disposizione la partitura di Monteverdi, la quale, sebbene per la maggior parte sia in recitativo, è sorprendentemente ricca di momenti lirici – questi, però, non sempre assumono il carattere di vere e proprie arie. Di solito tali episodi traggono ispirazione da sottili segnali formali presenti nel libretto, come passaggi testuali organizzati in maniera più rigorosa rispetto al contesto circostante. Quartine o sestine possono venire strutturate per mezzo

[8] Questo è un altro dei problemi anticipati dall'autore anonimo del *Corago*, il quale consigliava al sedicente drammaturgo musicale di scegliere argomenti distanti dal presente, tratti o dalla mitologia o dalla storia biblica (Appendice II.1c).

[9] La data è discussa nel cap. III, n. 36.

di schemi rimici ordinati o tramite la ripetizione di singoli metri: un gruppo di quattro settenari, magari, o una sestina di settenari ed endecasillabi alternati, con rima regolare. Anche se una simile organizzazione metrica suggerisce chiusura musicale, tuttavia non vi insiste – di fatto, la rima non è mai troppo serrata; talvolta un gruppo di endecasillabi appare ambiguo perché le rime sono molto lontane l'una dall'altra. Badoaro non usa quasi mai versi misurati, i quali si sarebbero automaticamente distinti dalla poesia del recitativo. Per quanto sottili potessero essere le indicazioni formali del librettista, Monteverdi ne ha fatto quasi sempre tesoro.

Solo in tre occasioni i segnali di Badoaro risultano inequivocabili. Il suo libretto contiene tre testi strofici, che Monteverdi ha messo in musica come arie strofiche variate. L'uso conservativo della forma strofica da parte di Badoaro, circoscritto a questi soli tre casi, conferma la sua convinzione nella necessità della verosimiglianza. Ognuno dei tre testi – e, per estensione, le relative arie di Monteverdi – è giustificato in termini drammatici; in essi la struttura formale, piuttosto che minare il dramma, lo intensifica. Il primo è intonato da Melanto, una semplice serva che flirta con il proprio amante; il secondo spetta a Minerva, una dea travestita – e dunque dispensata dalle normali regole di comportamento; il terzo, infine, è cantato da Iro, il parassita, un ridicolo personaggio comico connotato tanto dall'appetito, quanto dalla maniera di parlare.

Benché la partitura di Monteverdi sia ricca di espansioni liriche e ariose, sembra che il compositore desiderasse un maggior numero di passaggi strutturati rispetto a quello fornito dal libretto, in quanto ha spesso rielaborato il testo di Badoaro di conseguenza. Il suo intervento risulta notevole in tre dei momenti emozionali più intensi del dramma, tutti contraddistinti dalla presenza di ritornelli. In uno di questi (I, 9), dove Ulisse finalmente comprende di essere tornato a Itaca, Monteverdi trasforma un testo molto amorfo in qualcosa molto vicino a un'aria strofica, utilizzando due versi di ritornello (qui in corsivo), collocati a distanze irregolari, in modo da contraddistinguere l'inizio e la fine di ogni 'strofa'. Il testo di Badoaro recita (esempio 1):

O fortunato Ulisse
Fuggi del tuo dolor
L'antico error;
Lascia il pianto,
Dolce canto
Dal tuo cor lieto disserra;
Non si disperi più mortale in terra:

O fortunato Ulisse.
Dolce vicenda si può soffrir,

Hor diletto, hor martir, hor pace, hor guerra,
Non si disperi più mortale in terra[10].

Attraverso l'uso di ripetizioni testuali e musicali Monteverdi ha espanso smisuratamente i due versi di ritornello, fino a far loro occupare la maggior parte dell'aria; poi, malgrado le dimensioni diverse, ha trattato il penultimo verso di ogni «strofa» in maniera analoga, associando a «lieto» e «guerra» il medesimo, ampio melisma. Ispirata tanto dal ritornello previsto da Badoaro quanto dal contenuto espressivo delle parole di Ulisse, le quali invitano davvero al canto («dolce canto [...] disserra»), la scrittura lirica della partitura cambia con efficacia non solo l'importanza, bensì pure la forma del testo.

Verso la fine dell'opera (II, 8), in un altro momento fortemente drammatico, dove Ericlea lotta con se stessa riguardo all'opportunità di rivelare a Penelope l'identità di Ulisse, Monteverdi trasforma un testo irregolare di 24 versi in una forma a ritornello composta di quattro sezioni diverse, di nove, quattro e sei versi, tutte chiuse da una *sententia* giustificatoria (qui in corsivo) (esempio 2):

Ericlea, che vuoi far,
Vuoi tacer ò parlar?
Se parli tu consoli,
Obbedisci se tacci
Sei tenuta à servir
Obbligata ad'amar
Vuoi tacer, ò parlar?
Ma ceda l'obbedienza alla pietà,
Non si dee sempre dir ciò, che si sà.
RITORNELLO

(2) Medicar chi languisce, o che diletto
Mà che ingiurie, e dispetto
Scoprir gli altrui pensier
Bella cosa tal volta è un bel tacer.

(3) È ferità crudele
Il poter con parole
Consolar chi si duole, e non lo far;

[10] I testi del *Ritorno d'Ulisse* sono tratti da quello che, tra i nove manoscritti del libretto a noi pervenuti, sembra essere il più antico: I-Vmc 564. Questi manoscritti (sette di essi sono elencati in Osthoff, *Zu den Quellen*, p. 69) rivelano diverse irregolarità metriche; le versioni dei libretti spesso differiscono da quella testimoniata nella partitura manoscritta (A-Wn 18763). Il testo dell'aria citata qui sopra figura alla fine di I, 8, in I-Vmc 564.

Mà del pentirsi al fin
Assai lunge è il tacer più che il parlar.
RITORNELLO

(4) Del secreto tacciuto
Tosto scoprir si può,
Una sol volta detto
Celarlo non potrò.
Ericlea, che farai, taccerai tù,
Che in somma un bel tacer scritto non fù[11].
RITORNELLO

Aggiungendo un ritornello dopo le sezioni 1, 3, 4 e attribuendo a ogni sentenza conclusiva un medesimo disegno musicale, molto esteso, il compositore intensifica le implicazioni formali – e l'affetto – del monologo di Ericlea. La musica marca concretamente l'evoluzione dall'iniziale voto di silenzio (sezioni 1 e 2), attraverso la titubanza (sezione 3), fino alla decisione di parlare. Come nell'aria di Ulisse, ma con mezzi diversi, Monteverdi ha sovrapposto al testo una sorta di struttura strofica e in tal modo, lungi dal sacrificare l'intensità affettiva, l'ha accresciuta. L'assenza di un ritornello strumentale confermativo dopo il secondo 'refrain' (verso 13), con il conseguente innesto della sezione 3 sulla 2, crea un senso d'urgenza che s'accorda con la titubanza di Ericlea.

Il più imponente intervento di Monteverdi, che ha comportato tanto un'estesa rielaborazione del testo quanto una ridistribuzione dei pesi, appare nella primissima scena dell'opera, dove il lamento iniziale di Penelope è stato completamente riorganizzato. Il compositore ha preso un lungo passaggio testuale di ben 125 versi, suddiviso in quattro sezioni ineguali che vagavano d'argomento in argomento, quasi senza meta, e l'ha trasformato in un recitativo tripartito la cui intensità aumenta lentamente, utilizzando come pilastri strutturali della potente forma drammatica due ritornelli irregolari previsti dal librettista. Intensificato dalla riorganizzazione del compositore, il lamento di Penelope riecheggia per l'intera opera[12].

Benché fosse stato scritto espressamente per Monteverdi, è chiaro che il libretto di Badoaro non soddisfaceva del tutto l'impulso lirico del compositore, il suo forte desiderio di passaggi da mettere in musica in uno stile

[11] Da notare le leggere differenze tra la versione del libretto e quella della partitura.

[12] Cfr. Claudio Monteverdi, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, a cura di Gian Francesco Malipiero, Asolo, [s.n.], 1926-1942, vol. XII, pp. 14-22.

arioso. Infatti, come abbiamo già osservato, le modifiche introdotte da Monteverdi – le quali, oltre agli interventi già menzionati, comportavano numerose ripetizioni, l'espansione di singoli versi, la creazione di ritornelli, tagli ecc. – resero il testo quasi irriconoscibile al suo stesso autore, almeno stando a quanto Badoaro riferì, con ammirazione, nella lettera allegata a una delle copie manoscritte del libretto.

L'Auttore Al molt'Ill^re^ et molto Reverendo Sig^r^. Claudio Monte Verde Gran Maestro di Musica: Non per farmi concorrente di quelli ingegni, che ne gli anni adesso hanno publicato le loro compositioni ne Veneti teatri, mà per eccitare la virtù di V. S. a far conoscer a questa Città che nel calore degl'affetti vi è gran differenza da un sol vero à un sol dipinto. Mi diedi da principio a comporre il ritorno d'Ulisse in Patria le amabilissime lusinghi delli Ill^mi^ Sig^ri^ Pietro Loredano et Gasparo Malipiero. (...) Hora veduta à rappresentar l'opera dieci volte sempre con eguale concorso della Città convengo affermativamente, et vivamente affermare, che il mio Ulisse è più obbligato a V. S. che non fu il vero Ulisse alla sempre Gratiosa Minerva. (...) Ammiriamo con grandissima maraviglia i concetti cosi pieni, non senza qualche conturbatione, mentre non sò più conoscere per mia quest'opera. (Appendice I.7a, c)

Il potente marchio impresso sul testo dalle modifiche di Monteverdi acquista evidenza attraverso il paragone con un'opera contemporanea al *Ritorno d'Ulisse*, la partitura di Sacrati per la *Finta pazza* di Strozzi. Tra questi due, il librettista era senza dubbio il più esperto e sicuro di sé; di certo *La finta pazza* denota maggiore efficacia e abilità rispetto al *Ritorno d'Ulisse*. È anche di gran lunga più ricca d'inviti espliciti al lirismo, poiché contiene undici testi dalla forma chiusa, di cui nove strofici, la maggior parte dei quali utilizza versi misurati; quasi tutti sono giustificabili dal punto di vista drammatico come canzoni vere e proprie[13].

Qualunque sia il motivo, Sacrati sembra aver accettato il testo di Strozzi abbastanza di buongrado, accontentandosi di seguire le implicazioni liriche del libretto senza creare delle proprie forme chiuse. Egli eluse le direttive strutturali di Strozzi solo in un'occasione, quando attribuì una musica diversa alle due quartine (strofe) dell'aria di Deidamia «Verga tiranna ignobile», originando così una forma AB invece di una strofica; in altre due circostanze (nell'aria di Achille «Felicissimo giorno», I, 3, e in quella dell'Eunuco «Serva, serva chi vuole», II, 10) riorganizzò leggermente il testo di Strozzi riprendendo il verso o i versi iniziali, creando nel primo caso una struttura

[13] Queste cifre si basano sull'edizione originale del libretto (Venezia, 1641). La partitura scoperta di recente, la quale coincide con il libretto pubblicato nel 1644 in occasione di un allestimento a Piacenza, contiene alcune arie aggiuntive.

ABA in miniatura, nel secondo un rondò (le ripetizioni del compositore appaiono qui in corsivo):

(1) Felicissimo giorno
Se le nubi squarciate
Di queste spoglie ingrate
Faccia Acchille ad Acchille il suo ritorno.
Felicissimo giorno.

(2) Serva, serva, chi vuole,
Ch'io non hò voglie ignobili, ed ancelle:
Fuggono insin le Stelle
Per non servir il Sole.
Serva, serva chi vuole,
Ch'io non hò voglie ignobili, ed ancelle:
O che gentil sollazzo
Haver poco salario, e 'l padron pazzo.
Serva, serva chi vuole,
Ch'io non hò voglie ignobili, ed ancelle[14].

Per quanto riguarda i recitativi impostati da Strozzi, Sacrati enfatizza mediante un trattamento arioso un ampio numero di versi e distici, la maggior parte dei quali risulta rilevante nell'economia del lavoro. Nella seconda scena del secondo atto, ad esempio, un ragionamento particolarmente pregnante nel corso di un dialogo tra Ulisse e Acchille, benché dal punto di vista formale appaia piuttosto neutro, è però messo in musica in modo lirico. Ad Acchille, il quale gli domanda se, secondo lui, un giovane amante possa cambiare i propri sentimenti e l'amata quando lo desideri, Ulisse risponde:

Questo nò, no 'l dirò mai,
In amor io son costante,
Fede eterna le giurai,
E morrò fedele amante.

Il dialogo coinvolge la fedeltà d'Ulisse, e allude con ogni probabilità alla parte omonima nel *Ritorno d'Ulisse*, risalente alla stagione prima.

In un'altra circostanza (III, 2), la scrittura lirica interessa un frammento di sei versi intonato da Deidamia, il quale si riferisce esplicitamente a faccende esterne al dramma, ovvero alla gestione del teatro:

[14] Per la messa in musica dei testi tratti dalla *Finta pazza* cfr. Giulio Strozzi e Francesco Sacrati, *La finta pazza*, a cura di Bianconi.

In vece d'herbe, e fiori, hoggi mi dà
E stecchi, e spine, e lappole[15]
Vostra paternità?
Che padri ingannatori,
Pieni d'insidie, e trappole,
Vivono in quest'età?

Lo stile arioso, infine, è usato nella messa in musica di un passo particolare (III, 3), che l'Eunuco indirizza al pubblico (esempio 3):

[RECIT]: Io non son buono
A ricordarlo al padre.
[ARIA]: Mà s'altri, che mi ascolta,
In sè sperimentato,
O ne congiunti suoi
Havesse alcun segreto
Da sanar la pazzia,
L'impresti à Deidamia

Altri passaggi, più brevi, generano un trattamento lirico a causa del loro contenuto emozionale. Tra di essi si annoverano la richiesta di perdono rivolta da Acchille a Deidamia, alla fine di una tirata in III, 4 («Perdona, tu, perdona»), nonché la successiva accettazione della mano di Acchille da parte di Deidamia, nella stessa scena («Caro pegno di fede»).

Simili passaggi non sono tanto elaborati o frequenti quanto le espansioni ariose di Monteverdi nel *Ritorno di Ulisse*; inoltre, Sacrati ignora numerosi segnali formali – come le quattro sestine poste alla fine del primo atto, diversi distici e quartine rimati, o ancora lunghe sequenze di settenari – che Monteverdi avrebbe colto al volo quali pretesti per l'elaborazione musicale o per l'impostazione di strutture chiuse. *La finta pazza* contiene lunghi passi di puro recitativo in versi sciolti, mai interrotti da episodi lirici, i quali tuttavia rivelano la potente immaginazione musicale di Sacrati. Bisogna dire che poeta e compositore erano più compatibili nella *Finta pazza* di quanto non lo fossero nel *Ritorno d'Ulisse.*

Sembra che il testo creato dal successivo librettista di Monteverdi, Busenello, meno conservativo di Badoaro e maggiormente esperto nell'arte di scrivere libretti, fosse più soddisfacente[16]. Sebbene anche *L'incoronazione*

[15] Lappoli era l'affittuario del Teatro Novissimo (cfr. cap. IV).

[16] Ma per alcuni esempi d'incompatibilità generale tra i due cfr. Rosand, *Seneca*. In Gary Tomlinson, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1987, p. 216 e n. 3 viene mostrato come Monteverdi si sia preso più libertà con il testo di Busenello che con quello di Badoaro. Tuttavia, sebbene esistano

di Poppea, a giudicare dal libretto stampato, abbia avuto bisogno di diverse modifiche, deve aver fornito a Monteverdi ciò che a questi mancava nel *Ritorno d'Ulisse* – ovvero molteplici occasioni d'espansione lirica. Oltre a tredici testi strofici, tutti resi come arie nella partitura di Monteverdi e per la maggior parte attribuiti a personaggi secondari, il libretto di *Poppea* contiene un ampio numero di distici e quartine ben in evidenza. Monteverdi li mette in musica quasi sempre in modo lirico, talvolta suddividendoli verso per verso, talvolta trattandoli come un blocco intero («Poppea sta di buon cuore», fine di I, 10), o ancora trasformandoli in mini arie ABA tramite la ripetizione del primo verso alla fine, come un ritornello («E pur io torno», I, 1; «O felice Drusilla», III, 1). Nell'*Incoronazione di Poppea*, come nel *Ritorno d'Ulisse*, Monteverdi non trascura quasi nessuno spunto per la strutturazione musicale o l'espansione lirica; ma il libretto di *Poppea* ne prevede un numero maggiore[17].

Poppea conta sul lirismo in una misura ancora maggiore rispetto al *Ritorno*; deve il proprio impatto emotivo alle differenze tra parlato e cantato. Che si tratti di un momentaneo impeto emozionale o di un'arringa interamente ponderata, il canto costituisce il cuore del lavoro, in quanto interessa tutti i personaggi e le situazioni. Nino Pirrotta giudica l'insolita abbondanza di canto in *Poppea* come un segno dell'attenuazione degli stan-

numerose interessanti differenze tra le partiture e i libretti di *Poppea*, inclusi i manoscritti e la copia stampata di Busenello, nessuna di esse eguaglia la radicale riorganizzazione del lamento di Penelope attuata da Monteverdi. Ho discusso alcune di queste modifiche in Rosand, *Monteverdi's Mimetic Art*.

[17] In riferimento a *Poppea* la questione dell'autenticità è stata sollevata diverse volte, soprattutto da Walker (*Gli errori di Minerva*) e Curtis (*La Poppea impasticciata*). Lo scetticismo degli studiosi si basa principalmente sul fatto che le due partiture vennero copiate in occasione di una o di alcune riprese svoltesi ben dopo la morte di Monteverdi; entrambe, inoltre, contengono delle evidenti modifiche, tra cui si annoverano tanto delle trasposizioni quanto, con ogni probabilità, brani di nuova composizione. Di certo le due copie riportano musica non scritta da Monteverdi, come, in primissimo luogo, il duetto finale «Pur ti miro» e, nella partitura napoletana, alcune parti nuove per Ottavia. Tuttavia, finché non disporremo di una prova documentale più convincente, rimarrò persuasa dell'essenziale autenticità del lavoro nel suo complesso – con minime eccezioni –, un'opinione fondata sulle peculiarità stilistiche che distinguono *Poppea* dalla musica di ogni altro compositore conosciuto, come il comportamento nei confronti dell'organizzazione del testo, tipico dei lavori monteverdiani di ogni genere. Anzi, ritengo che in particolare il trattamento del testo di Busenello (ma anche di quello di Badoaro) rappresenti il naturale apice dell'esperienza di Monteverdi nella composizione di madrigali, un'esperienza che all'epoca non era condivisa da nessun'altro compositore operistico a noi noto. Di fatto l'atteggiamento di Monteverdi nei confronti del testo, unico nel suo genere, rese le sue opere veneziane atipiche; queste, pur avendo rivestito un ruolo assai rilevante nel consolidare il genere, non vennero fortemente implicate negli sviluppi successivi.

dard di verosimiglianza, causata secondo lui dal fatto che i personaggi sono travolti dall'amore[18]. In realtà, pochissimi casi d'espansione lirica in *Poppea* danno davvero origine a forme chiuse, e quindi 'innaturali'. Com'è prevedibile, la maggior parte delle arie strofiche coincide con canzoni intonate da personaggi comici, dove la ripetizione e i motivi orecchiabili intensificano l'effetto spassoso; le altre (e persino alcune di esse) sono trattate abbastanza liberamente come variazioni strofiche, cosicché la loro ripetitività risulta minimizzata. Nella maggioranza dei casi, inoltre, che si tratti di arie buffe o serie, la struttura contribuisce allo sviluppo del dramma[19]. In Monteverdi il canto, un correlato dell'intensificazione passionale, emerge dal parlato e torna a scemarvi in maniera abbastanza naturale, con sentimento. *Poppea* è molto lirica, ariosa, ma non particolarmente ricca di forme chiuse.

4. *Busenello e Cavalli.*

Le distinzioni attuate da Busenello tra aria e recitativo non erano del tutto inequivocabili; Monteverdi però poteva leggerle come voleva, o perlomeno così fece. Oltre alle arie, il testo di Busenello fornì a Monteverdi il tipo di strutture e d'immagini che stimolavano la sua fantasia musicale. In base a quanto conosciamo del compositore, e considerati i difetti del *Ritorno d'Ulisse*, è verosimile ipotizzare che il testo di *Poppea* sia stato congegnato su indicazione di Monteverdi, o come minimo tenendone presente la propensione per espansioni musicali mimetiche. Ciò risulta particolarmente chiaro dal confronto con i due precedenti libretti di Busenello, scritti per Cavalli, ovvero *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640) e, in particolare, *Didone* (1641). La caratteristica che più di tutte distingue *Didone* da *Poppea* consiste nei numerosi passaggi strofici e nelle poche quartine autonome: praticamente in ogni scena la libera successione di versi sciolti cede all'organizzazione in strofe, di solito tre o quattro, ma talvolta addirittura otto (undici, in un caso!), composte da tre a otto versi ciascuna, i quali risaltano rispetto al testo circostante per lo schema rimico e/o il metro più regolare.

In *Didone*, quindi, lo stroficismo si affermò quale forma chiusa operistica di maggiore chiarezza e frequenza, tuttavia le sue implicazioni musicali rimasero ambigue per diversi anni. La distinzione tra le strutture strofiche

[18] Pirrotta, *Scelte poetiche*, pp. 215-217.

[19] Cfr., ad esempio, il ritornello autoconsolatorio di Poppea «Per me guereggia Amor» (I, 4); cfr. anche, di Drusilla, «Felice cor mio», ironicamente esuberante (II, 10), e «O felice Drusilla» (III, 1); cfr. infine l'assonnata ninnananna di Arnalta (II, 12). Cfr. Rosand, *Monteverdi's Mimetic Art*.

e il resto della poesia non ha sempre il medesimo nitore; mentre alcune strofe utilizzano metri, come il quinario e l'ottonario – versi misurati –, che contrastano fortemente con i predominanti versi sciolti, altre si compongono dei metri caratteristici del recitativo – settenari ed endecasillabi –, sebbene strutturati in disegni più regolari: tipica è la quartina di settenari seguita da un distico di endecasillabi. In alcuni casi le strofe non riescono a suscitare un effetto incisivo sul piano metrico perché le loro rime mancano di risalto: queste, infatti, possono essere disposte troppo lontano le une dalle altre, come in una successione di endecasillabi rimati, oppure la struttura metrica può contraddirle o semplicemente non confermarle; o, ancora, la rima può essere circoscritta al distico di chiusura, mentre il resto del testo, non rimato, si avvicina più allo standard del recitativo.

Le unità formali create da queste strofe, alcune più insistenti di altre, implicano sempre un qualche cambiamento nel linguaggio musicale, il passaggio da una struttura aperta a una chiusa per riflettere, tramite la ripetizione musicale, la particolare organizzazione del testo. Ma poiché simili reiterazioni, che fossero in stile arioso, recitativo o misto, in genere minacciavano l'illusione di continuità drammatica e di verosimiglianza, potevano venire impiegate solo di rado, in circostanze specifiche.

La sensibilità di Busenello per le implicazioni della forma strofica è rivelata dalle occasioni nelle quali l'utilizza. In *Didone* quasi tutti i ventisei testi strofici sono giustificati drammaticamente in una delle modalità standard: alcuni vengono intonati da divinità, per tradizione esonerati dalle leggi che governano il comportamento umano; molti altri sono affidati a personaggi essenzialmente comici o ironici (Sinon Greco, le dame di corte), i quali parlano per cliché e i cui consigli, non richiesti, sfociano in maniera abbastanza naturale nella rima; tre, infine, sono per Ascanio, un ragazzo, dunque si può immaginare che non abbia ancora appreso le norme del comportamento adulto, oppure che la sua giovinezza si rifletta in una parlata ritmica, cantilenante. I personaggi seri di Busenello si abbandonano a ritmi e rime regolari solo malgrado se stessi, quando il loro autocontrollo è venuto meno a causa di una pressione straordinaria: paura o morte, abbandono, pazzia. In generale, quindi, il librettista è abbastanza conservativo nelle richieste al compositore. Le forme strofiche da lui impostate comportano una speciale organizzazione musicale, ma non in maniera indiscriminata, e non necessariamente sotto forma d'aria, come possiamo vedere dalla partitura di Cavalli.

Se Busenello è conservatore, Cavalli è assolutamente reazionario per quanto riguarda il rispetto della verosimiglianza. In compenso, tuttavia, egli penetra più a fondo nel dramma, giustificando le espansioni musicali su base psicologica. Dei ventisei testi strofici previsti nel libretto, Cavalli ne ha tra-

dotti in arie strofiche solo dodici, otto sono messi in musica come recitativi strofici, quattro hanno subito un trattamento misto – in parte in recitativo, in parte quali arie –; nel caso di due, infine, il compositore ha ignorato o mutato del tutto la forma. Il libretto conteneva un'unica forma chiusa non strofica, una serie di quinari sdruccioli per l'invocazione d'Ecuba, che Cavalli ha messo in musica come un'aria[20]. Con tredici arie nell'intera opera, Cavalli ha sfruttato meno della metà delle occasioni offerte dal libretto per l'impostazione di forme musicali chiuse.

Forse l'esempio più eloquente dell'atteggiamento di Cavalli nei confronti della verosimiglianza e delle direttive testuali di Busenello – la sua fondamentale riluttanza a confermare le forme strofiche nella partitura – è fornito da una circostanza dove, all'interno di una medesima struttura strofica, il compositore cambia lo stile di scrittura, dal recitativo all'aria. Nel terzo atto, scena 6, gli dei hanno appena annunciato ad Enea che deve lasciare Cartagine; questi sa di dover obbedire, pur essendo restio ad abbandonare l'amata Didone. Busenello gli fornisce un testo costituito da sette strofe di sei endecasillabi ciascuna, con schema rimico *abbacc*, nel quale Enea esprime il proprio aspro conflitto interno tra l'amore per Didone e la consapevolezza del fatto che l'ordine degli dei è legge (esempio 4). Questo dissidio viene espresso nel modo più esplicito all'altezza della terza strofa:

Fierissimo contrasto, aspro conflitto;
Amor m'induce ai pianti a viva forza,
Honor trova le lagrime, e le sforza
A' soffocarsi in mezo il core afflitto.
Son pianta combattuta tra due venti,
E vengon da due inferni i miei tormenti.

Cavalli ha messo in musica le prime quattro strofe, nelle quali Enea dà voce al proprio tormento, in uno stile recitativo espressivo. Benché in genere condividano la struttura armonica, le quattro strofe variano di lunghezza, sono sostenute da differenti linee di basso, procedono verso distinte mete cadenzali interne, nonché esibiscono profili melodici e ritmici notevolmente diversi[21]. Il cambiamento più repentino, tuttavia, avviene alla quinta strofa, dove il recitativo cede all'aria; è a questo punto che i pensieri di Enea, finora

[20] In seguito, però, venne aggiunta alla partitura una seconda strofa (I-Vnm, It. IV, 355 [9879], ff. 33^{v}-34).

[21] Per una convincente analisi del brano cfr. Glixon, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera*, pp. 121-124.

incentrati su se stesso e sul proprio conflitto, vanno all'amata Didone, alla quale si rivolge con dolcezza:

Dormi, cara Didone, il Ciel cortese
Non ti faccia sognar l'andata mia,
Il corpo in Nave, e l'alma à te s'invia,
Non sien mai spente le mie voglie accese,
Ite sotto al guancial del mio tesoro,
O miei sospiri, e dite, ch'io moro.

Cavalli mette in musica questa strofa e la successiva come una sorta di ninnananna in stile lirico arioso; rispondendo chiaramente al cambio d'umore presente nel testo di Busenello, lo stesso compositore, attraverso la musica, crea un climax emozionale a partire dal tumulto espresso nelle precedenti strofe di recitativo. Nemmeno le due sestine ariose, tuttavia, sono trattate in maniera strettamente strofica, nonostante condividano diverse caratteristiche, né lo stile arioso è in loro costante; il penultimo verso di ognuna è resa in un recitativo che sfocia nel lirismo del verso conclusivo. Di fatto, la seconda strofa in diversi modi amplifica la prima, però tutta la sua struttura è più continua e le frasi sono connesse più strettamente, cosicché producono una maggiore sensazione di accrescimento dall'una all'altra. La seconda strofa ha inoltre un carattere più conclusivo rispetto alla precedente, in quanto prevede un lungo ritardando e una cadenza alla sottodominante subito prima del verso recitativo. Nella strofa iniziale la pacatezza e l'equilibrio melodico comunicano in maniera piuttosto adeguata i sentimenti di Enea, il suo dolore, la titubanza, la paura di disturbare il riposo di Didone e il timore che lei si svegli per poi opporsi, magari, alla decisione di lui. Colmo d'insicurezza, egli si preoccupa soprattutto di rassicurarla. Parla più forte ed energicamente nella strofa successiva, quando diviene più sicuro della propria decisione; ora si interessa con maggiore intensità a se stesso, all'espressione delle proprie sofferenze. Qui il deciso aumento della tensione e dell'affetto musicale accresce l'opposizione tra desiderio e destino[22]. Nella strofa finale, mentre dice addio alla sua amata, Enea torna ancora una volta al conflitto di base – e allo stile recitativo.

Presa da sola, quindi, la forma della poesia di Busenello non ci permette di prevedere la reazione di Cavalli; quale causa determinante dello stile del compositore, infatti, il significato del testo – o, piuttosto, il contesto dram-

[22] Cfr. Ellen Rosand, *Comic Contrast and Dramatic Continuity: Observation on the Form and Function of Aria in the Operas of Francesco Cavalli*, MR, XXXVII (1976), pp. 92-105: 98-102.

matico – riveste un'importanza di gran lunga maggiore rispetto allo schema rimico, al metro, o a ogni altro espediente formale. Da nessuna parte ciò risulta così chiaro come nello stesso recitativo, dove, basandosi esclusivamente sul loro significato, Cavalli di quando in quando isola dei versi per metterli in musica con uno stile lirico: la sua immaginazione può venire stimolata da sfoghi emozionali, conclusioni risolute, riepiloghi o dichiarazioni d'intento. In numerosi casi, quando hanno luogo alla fine di una scena o di un segmento d'azione, simili passaggi assumono la funzione strutturale di apici. A differenza di Monteverdi, tuttavia, non sembra che Cavalli abbia cercato pretesti per il lirismo; all'opposto, ha rifiutato con decisione alcune opportunità palesi, mantenendo un forte impegno nei confronti del recitativo persino all'interno di forme chiuse.

Infatti in *Didone* – a differenza di *Poppea* –, malgrado un numero molto più ampio di testi strofici, il baricentro non coincide con le arie o l'arioso, bensì con il recitativo. In particolare il primo atto, forse la massima realizzazione di Cavalli in questo stile, costituisce un esempio d'espressione recitativica che altri compositori, addirittura Monteverdi, raramente hanno eguagliato[23]. Interrotto solo a tratti da arie – e anche allora più intensificato che interrotto – il filo drammatico è sorretto sostanzialmente dal recitativo, ora di stampo narrativo, ora ravvivato da un sentimento; come abbiamo visto, esso s'intromette addirittura nelle stesse arie. La reciprocità tra testo e musica tipica del recitativo di *Didone* è quasi uguagliata nelle arie, le quali raramente si spingono al di là della semplice trasposizione del testo nella partitura: di solito la composizione procede verso per verso, mentre le ripetizioni o le espansioni musicali vengono riservate per la fine. Di fatto c'è spesso più 'musica', più arte compositiva nel recitativo che nelle arie.

Solo in una piccola percentuale i testi strofici impostati da Busenello si traducono interamente in arie; questo è un riflesso dell'atteggiamento di Cavalli nei confronti della verosimiglianza. Ciò conferma pure il fatto che, nel 1641, i testi strofici non richiedessero per forza di essere messi in musica come arie. Infatti, a parte le differenze di metro e rima, i librettisti non avevano ancora sviluppato – rispetto al recitativo strofico o allo stile misto – specifici, inequivocabili segnali poetici per le arie; non erano ancora necessari. Com'era avvenuto fin dall'inizio del Seicento, nell'opera dei primi anni '40 il recitativo strofico o lo stile misto recitativo-arioso rappresentavano ancora una risposta praticabile nei confronti di un testo strofico – una

[23] Il recitativo di Sacrati nella *Finta pazza* vi è di tanto in tanto paragonabile, soprattutto in alcuni dei passaggi più espressivi, come all'interno del dialogo tra Deidamia e la sua balia (II, 4); cfr. *La finta pazza*, a cura di Bianconi.

strategia finalizzata a contenere o minimizzare la stasi non drammatica; la scelta spettava fondamentalmente al compositore. Fu solo con l'aumento d'importanza del cantante – e dell'aria – che il linguaggio del librettista acquistò poco a poco maggiore specificità.

5. *Cavalli e Faustini.*

Un passo importante in questa direzione venne intrapreso dal successivo – e probabilmente il più importante – librettista di Cavalli, Giovanni Faustini. Incoraggiato senza dubbio dal compositore, col quale collaborò in maniera stabile ed esclusiva per una decade, Faustini sviluppò mezzi più espliciti e differenziati per indicare le forme chiuse e suggerire il passaggio dallo stile recitativo all'arioso. Oltre a strutture strofiche, i testi di Faustini contenevano sia numerosi passaggi contraddistinti da ritornelli, sia isolate sezioni in rima e dal metro scandito, le quali costituivano singole stanze poetiche; la reazione di Cavalli era in genere più prevedibile di quanto non fosse avvenuto in *Didone*.

I segnali formali di Faustini non apparivano solo più chiari e variati rispetto a quelli di Busenello; erano anche più numerosi, ma non perché il librettista, in confronto ai colleghi, fosse meno vincolato dalla verosimiglianza. Al contrario, egli espresse il suo impegno verso tale principio ampliandone i confini, elaborando ulteriori pretesti, nuovi modi di giustificare forme musicali chiuse; i suoi libretti erano costruiti con lo scopo di rendere le canzoni più naturali. Se a tal proposito l'assenza di un retroterra accademico si dimostrò un vantaggio, fu perché gli permise di andare oltre le fonti classiche e mitologiche, di creare personaggi e situazioni che non erano aggravati da responsabilità ereditate dal passato. Egli era libero di creare un mondo immaginario dove il comportamento inventato – il parlare cantando – risultava più plausibile.

Faustini esercitò la propria libertà d'invenzione impregnando i personaggi e le trame di caratteristiche e avvenimenti che si traducevano bene in forme musicali chiuse – servitori comici che pontificano o vomitano cliché, eroi ed eroine esuberanti, che indulgono ai piaceri e si lasciano facilmente trascinare dall'amore (e dal dolore), trame imperniate sul travestimento, il quale incoraggia, addirittura richiede che i partecipanti si comportino o pensino in maniera irreale, diversa da sé. Inoltre, per stimolare la loro inclinazione a esprimersi in termini musicali, Faustini presenta diversi personaggi nell'ambito di scene solistiche, liberandoli così dalla necessità di comunicare con gli altri interpreti in modo realistico. Per il pubblico era più facile accettare il canto nei monologhi, nelle riflessioni interiori, piuttosto che nel dialogo tra

due personaggi. Infine, Faustini costruiva dei testi strutturati formalmente e nel contempo drammatici, i quali esaudivano simultaneamente le necessità della musica e dell'azione.

Rispetto a quelli di Busenello, i libretti di Faustini contengono molte meno forme strofiche, però queste sono sia più standardizzate che distinte con maggiore chiarezza dal recitativo circostante – e ciò non per mezzo del metro, bensì della rima. Di solito sono composte da tre sestine le quali, pur utilizzando i versi tipici del recitativo – gli usuali settenari ed endecasillabi – sono strettamente rimate e di norma terminano con un distico. Di massima rilevanza per la trasposizione in musica è il fatto che le strofe spesso condividono il ritornello finale (occasionalmente compare pure all'inizio), il quale ne enfatizza ancora di più l'isolamento rispetto al contesto circostante. In risposta alla loro maggiore chiarezza e standardizzazione formale, Cavalli diviene più coerente nel mettere in musica tali passaggi in veste di arie liriche. In *Ormindo* (1644), ad esempio, Cavalli traduce in arie dodici dei quattordici testi strofici, mentre solo due diventano recitativi. Ma la partitura contiene ben più di dodici arie. Di fatto, in un libretto-tipo di Faustini i testi strofici costituiscono appena la metà del numero totale delle forme chiuse; gli altri per la maggior parte vengono organizzati mediante ritornelli.

Questi ultimi costituivano una componente importante nei tentativi di Faustini di ampliare la verosimiglianza. Costituiti da uno o più versi, i ritornelli potevano favorire tanto la continuità quanto la chiusura: per ragioni drammatiche o enfatiche potevano ricorrere all'interno dei recitativi, interrompendone solo un attimo il flusso; oppure potevano cingere una forma statica. Nel libretto di *Ormindo* i ritornelli compaiono con un risultato efficace ed espressivo in un'ampia gamma di circostanze; Cavalli invariabilmente ne marca le apparizioni, però il trattamento cambia in base alla loro forma o al contesto drammatico. Se la sua reazione ai testi strofici è diventata convenzionale, con i ritornelli egli continua a esercitare la propria libertà di compositore. Il dramma era ancora nelle sue mani.

In *Ormindo* Faustini impiega spesso ritornelli di un unico verso per isolare una quartina o una quintina rimata – *abba*, *abaa* o *abbaa* – nel corso di lunghe sezioni di recitativo. Nella messa in musica di Cavalli alcuni di questi brevi passaggi diventano delle mini arie tripartite, mentre altri si fondono nel recitativo. Ad esempio nel primo atto, scena 8, crea una piccola aria ABA a partire dalla singola quartina di Erisbe, in risposta alle dichiarazioni d'amore di Ormindo (ritornelli in corsivo) (esempio 5):

Fortunato mio cor,
Con diluvii di gioie
Tempra l'incendio tuo benigno amor.
Fortunato mio cor.

Il compositore conferisce ulteriore risalto al ritornello ripetendone ampliamente testo e musica, e aggiungendo gli archi al basso continuo. Tuttavia nel primo atto, scena 5, delle analoghe quartine per Melide (una dama di corte) ed Erice (la balia) vengono trattate come dei semplici recitativi, con appena un accenno di espressione musicale in più apportata dal verso di ritornello (esempi 6a, b):

MELIDE: *Frena il cordoglio, frena.*
Mercè d'Amore ancora
Vedrò cangiata in gioia ogni tua pena,
Frena il cordoglio, frena.

ERICE: *Rasserena la fronte,*
Ancora Armida ancora
Cancellerà co' baci i sprezzi, e l'onte.
Rasserena la fronte.

Con ogni evidenza Cavalli considerava simili segnali formali come un pretesto per l'enfasi lirica più che come un comando; la sua messa in musica dipendeva palesemente da considerazioni drammatiche più vaste. Nel primo esempio, dove Erisbe dichiara il proprio amore a Ormindo, l'espansione lirica è particolarmente calzante perché è necessario che venga sentita per caso dall'altro suo amante, Amida; nel secondo e nel terzo esempio Melide ed Erice stanno solo esortando la loro signora, Sicle, a non perdere la speranza.

Nel caso di ritornelli più lunghi – di quattro o cinque versi – il messaggio di Faustini può risultare più deciso, però la reazione di Cavalli si dimostra altrettanto indipendente. Di fatto, sebbene in tali circostanze egli invariabilmente metta in musica il ritornello in termini lirici – per conferire l'enfasi richiesta da Faustini –, il trattamento di Cavalli dipende ancora in primo luogo dalla sua personale interpretazione del dramma. Ad esempio nel primo atto, scena 7, un ritornello di cinque versi racchiude un gruppo di sette, fortemente strutturato, per Erisbe (esempio 7):

Se nel sen di giovanetti
L'alma mia
Sol desia di trar diletti,
Vecchio Rè
Per marito il Ciel mi diè.
Famelica, e digiuna
Di dolcezze veraci,
Con sospiri interotti

Passo le triste notti,
Satia di freddi, e di sciapiti baci
Pasco sol di desio l'avide brame,
E à mensa Real moro di fame.
Se nel sen...

Cavalli ha dilatato considerevolmente il ritornello per mezzo di ripetizioni testuali e di accrescimento melismatico, dividendolo in due sezioni distinte con musica contrastante per il distico finale, musica poi ripresa e ulteriormente espansa in un lungo ritornello strumentale. Presa in sè, la messa in musica di Cavalli su questo testo di cinque versi ha tutte le caratteristiche di un'aria bipartita. Si ripete poi immutata come *refrain*, completa di ritornello strumentale, creando una perfetta struttura ABA, con la sezione B di recitativo; l'espansione lirica conferisce al *refrain* un peso maggiore rispetto alla sezione B, il cui testo viene sentito una volta sola. Tale risalto è particolarmente appropriato poiché il ritornello a tutti gli effetti riassume la situazione di Erisbe, l'incompatibilità tra i suoi desideri giovanili e il marito anziano, un conflitto che rende plausibile il suo comportamento successivo.

Ma non sempre il compositore enfatizza il ritornello a spese del testo racchiuso. Nel primo atto, scena 5, una quartina di ritornello, la quale a sua volta contiene un ritornello, circonda cinque versi per Sicle, altrettanto strutturati (esempio 8):

Chi, chi mi toglie al die
Carnefice pietoso
De le sciagure mie?
Chi, chi mi togli al die.
Angoscie aspre, ed acerbe,
Se tanto fiere siete,
Perche non m'uccidete?
De la sua vita priva
Non viva più la misera, non viva.
Chi, chi mi toglie al die...[24]

La messa in musica di Cavalli è molto più continua: il compositore distingue il ritornello dal testo racchiuso soprattutto in base al metro, non per l'intensità emozionale, che nella sezione centrale continua ad aumentare. La ricomparsa del ritornello, quindi, diviene l'acme dell'intero passaggio, trasmettendo un senso di continuità più che di contrasto, e creando una forma che, malgrado la sua chiusura – o grazie ad essa? –,

[24] Cfr. cap. X, p. 330.

descrive con efficacia la crescente disperazione di Sicle per il tradimento di Amida. In questi due esempi la chiusura formale è rinforzata in due modi diversi: nel primo mediante l'espansione dello stesso ritornello, nel secondo tramite l'intensificazione della sezione centrale, con l'apice nel ritornello. In entrambi i casi la chiusura formale si armonizza con la situazione drammatica o l'intensifica; il trattamento musicale non è mai determinato dalla sola struttura del testo.

La chiusura musicale, tuttavia, non rappresenta una conseguenza necessaria per tutti i ritornelli. Su un testo per l'anziano marito di Erisbe, Hariadeno (I, 9), dove un distico di ritornello racchiude nove settenari rimati, Cavalli elabora una messa in musica indifferenziata in recitativo, non enfatizzando né il ritornello né la sezione centrale, fortemente strutturata. Qui un'aria sarebbe stata possibile, ma il compositore non riteneva il lirismo appropriato alla situazione drammatica. Forse desiderava minimizzare la simpatia per Hariadeno e rafforzarne la caratterizzazione quale freddo anziano. Il dramma più che la forma deve aver costituito il principale fattore motivante, poiché Cavalli tradusse in arie numerosi testi meno strutturati di questo. Nell'atto terzo, scena 13, scrisse un'aria su un semplice passaggio di sette versi senza ritornello, cinque settenari seguiti da un distico di endecasillabi; la causa consiste chiaramente nella posizione drammatica del testo: serve da sfogo emozionale ad Ormindo, che con gioia riconosce in Hariadeno il padre perduto da tempo.

In determinate circostanze era più probabile che Cavalli accogliesse le indicazioni formali di Faustini. Le scene di monologo, ad esempio, le quali spesso terminano con testi strofici, contengono di frequente altri segnali di chiusura come ritornelli o passaggi in metri misurati. In tali casi lirismo e forme chiuse appaiono giustificati o perlomeno, come abbiamo già accennato, vengono mitigati dal fatto che il personaggio sta esprimendo i propri pensieri non agli altri attori, bensì a se stesso – e solo accidentalmente al pubblico. I monologhi sembrano aver spinto Cavalli a metterne in musica i testi in modo lirico, producendo così un crescendo che culmina nell'aria strofica.

Ad esempio, il monologo di Melide in II, 5 comprende due sezioni, un passaggio di sei versi sciolti e tre sestine di ottonari con ritornello, che esigevano di essere tradotti rispettivamente in recitativo e aria. Ancora meglio, il testo del recitativo prepara quello dell'aria; in esso Melide riflette sul fatto che pure lei desidera amare ma ha deciso di non farlo, perché Cupido è davvero crudele (esempio 9):

Volevo amar anch'io,
Ma vedo, che ci serve
Amore, ingiusto Dio,

Riceve in guiderdon doglie proterve,
Onde il cor sbigottito
Di non innamorarsi hà stabilito.

Nell'aria, poi, si rivolge al dio d'amore in persona:

Tendi l'arco à tuo volere...

Cavalli tuttavia, invece di trattare i versi iniziali come un recitativo, ne sfrutta lo schema rimico regolare, *ababcc*, per metterli in musica in uno stile arioso multimetrico, e di fatto chiude la struttura ripetendo all'altezza del verso 6 e della sinfonia conclusiva il materiale musicale sviluppato ai versi 1-2. È chiaro che in questa sezione la scrittura lirica non è richiesta dal significato o dalla forma del testo, però costituisce un efficace trampolino per la seguente aria strofica, impiantata nella stessa tonalità ma caratterizzata da un metro diverso.

Malgrado la forma abbastanza rudimentale, questo piccolo episodio prefigura la futura scena operistica, la quale, dopo un lungo periodo di espansione, si sarebbe consolidata nelle convenzioni del cantabile-cabaletta dell'opera italiana ottocentesca. Al principio della scena viene presa una posizione che alla fine viene esposta o amplificata: un'aria iniziale avvia un'argomento che sarà chiuso nell'aria conclusiva. Simili coppie di arie, di solito separate da un passaggio in recitativo che sviluppa l'argomento della prima e introduce la seconda, erano assegnate da Faustini soprattutto ai personaggi secondari; solo con il trascorrere del secolo esse divennero una componente delle parti dei protagonisti[25].

Come Monteverdi, Cavalli cambia o riorganizza il testo in base ai propri fini. In *Ormindo* nessun passaggio rivela in maniera così efficace l'indipendenza del compositore dal libretto come l'aria dialogica posta all'apice dell'opera, appena prima dello scioglimento della trama (III, 12)[26]. I due personaggi coinvolti sono i protagonisti Ormindo ed Erisbe, amanti illeciti i quali, mentre provavano a fuggire dal regno di Hariadeno, marito di Erisbe

[25] Tali sequenze d'intensificazione lirica, molto comuni in *Ormindo*, sono discusse nel cap. X. A volte le varie sezioni di queste scene erano connesse in termini musicali, in quanto condividevano non solo la tonalità d'impianto, ma addirittura il materiale motivico. Per degli esempi leggermente successivi cfr. Harold S. Powers, *L'Erismena travestita*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunck*, a cura di Harold S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 259-324: 293-297. Riguardo alla convenzione del cantabile-cabaletta nelle opere dei secoli successivi, in particolare in Verdi, cfr. Harold S. Powers, *"La solita forma" e "The Uses of Convention"*. AcM, LIX (1987), pp. 65-90.

[26] L'aria è discussa e illustrata in Rosand, *"Ormindo travestito'*, pp. 268-291.

(ancora non si sa che questi è anche il padre di Ormindo), sono stati catturati, imprigionati e avvelenati dai soldati del re, e ora stanno attendendo l'effetto letale del veleno. Qui il librettista non prevede nessuna aria, poiché fornisce un testo irregolare, strutturato esclusivamente da una singola ripetizione del distico di ritornello di Ormindo, «Non ti doler d'Amore, / Non l'oltraggiar mio Core» (esempio 10):

ERISBE: Ah questo è l'Himeneo,
Che ci promise d'Amatunta il Dio?
Son queste le sue faci,
Ch'arder doveano intorno à nostri letti,
Per infiammarci maggiormente i petti?
O di superbo, e dispietato Nume,
Traditrice natura, empio costume.

ORMINDO: *Non ti doler d'Amore,*
Non l'oltraggiar mio Core,
Querelati del Cielo
Contro di noi d'hostilità ripieno,
Ei fè l'aere sereno
Per negarci il fuggir, divernir fosco
Egli crudel ci perparò quel tosco.
Non ti doler d'Amore,
Non l'oltraggiar mio Core.
Sua mercede godrem gioia infinita
Ne' felici giardini,
Di veraci riposi unichi nidi,
Spiriti uniti eternamente, e fidi.

ERISBE: Sì, sì, che questa notte
In virtude d'Amore à le nostre alme
Aprirà un dì lucente
Perpetuo, e permanente.

[ORMINDO: *Non ti doler d'Amore,*
Non l'oltraggiar mio Core.]

ERISBE: L'ombra, ch'hor vela il mondo,
Se terrore produce
A noi partorirà stato giocondo
Contro il costume suo madre di luce.

[ORMINDO: *Non ti doler d'Amore,*
Non l'oltraggiar mio Core.]

ERISBE: Ma temo ohimè ben mio
Che nel varcar di Lete,
Non spegna in te l'ardor l'acqua d'oblio.

Cavalli riorganizzò il testo in una lunga aria tripartita su basso ostinato, di cui ogni sezione contiene una sentenza di Erisbe seguita dal ritornello di Ormindo. Mentre il librettista ripete il ritornello una sola volta, all'interno dell'intervento di Ormindo, le due comparse separate da cinque versi di recitativo, Cavalli lo impiega in altre due occasioni (qui sopra appare tra parentesi quadre) per confortare Erisbe durante la sua tirata, integrandolo nel lamento di lei tramite l'uso del medesimo modulo ostinato d'accompagnamento. Il compositore, inoltre, espande ampliamente i versi per mezzo di ripetizioni testuali interne. L'ostinato, dopo aver acquistato una grande forza propulsiva grazie alla sua persistenza, quasi senza interruzioni, per la durata di trentadue versi, termina bruscamente nel momento in cui Erisbe sente i primi effetti del veleno, mentre per i tre versi finali Cavalli passa al recitativo – e dall'accompagnamento diatonico a uno cromatico. Il testo non implicava né ripetizioni testuali, né una scrittura ariosa; Cavalli, da drammaturgo, modificò il libretto per creare una forma più ampia e strutturata rispetto a quella prevista da Faustini, una forma che esprimesse con estremo vigore la crescente intimità degli amanti con l'avvicinarsi della morte.

Nonostante la maggiore precisione e la vasta gamma dei segnali formali utilizzati da Faustini, come, in particolare, le strutture strofiche standardizzate che spingevano il compositore a un coerente trattamento arioso, *Ormindo* è particolarmente ricco di circostanze in cui il compositore esercita la propria facoltà stilistica: nel trattamento dei ritornelli, nell'uso della scrittura lirica all'interno del recitativo, nell'ampliamento e riorganizzazione del testo. Stile recitativo e arioso si mescolano ancora liberamente; alcuni dei passaggi più espressivi della partitura sono costituiti da quelle fioriture tipiche di Cavalli, le espansioni ariose di singoli versi o distici nel corso di passaggi testuali che venivano chiaramente intesi come recitativi. La libertà qui garantita dal librettista ed esercitata dal compositore si ridurrà considerevolmente verso la metà del secolo, quando la differenza tra aria e recitativo diverrà più netta[27]. Tale distinzione si rafforzò nel momento in cui la struttura testuale delle arie

[27] Col tempo gli svariati ritornelli espressivi impiegati da Faustini, i quali rappresentavano un'importante fonte di tale libertà, avrebbe portato all'aria col da capo; cfr. cap. X.

trovò sempre più conferma nel loro significato, nella funzione drammatica e infine nella posizione all'interno della scena. Una nuova fase di questa evoluzione è rappresentata dal *Giasone* di Cicognini e Cavalli, del 1649, una delle opere più popolari e, conseguentemente, di maggiore influenza del secolo.

6. *Cavalli e Cicognini.*

La formazione e la carriera di Giacinto Andrea Cicognini differivano da quelle dei contemporanei quanto i suoi libretti. Educato a Firenze e non a Venezia, era molto versato nella tradizione delle *comedias* spagnole, di cui elaborò numerosi adattamenti e traduzioni[28]; prima di entrare nel mondo dell'opera, verso la fine della sua carriera letteraria, godeva di un ampio successo come autore di diversi drammi di prosa. Due dei suoi libretti, *Giasone* e *Gli amori di Alessandro magno e di Rossane*, condussero addirittura un'esistenza autonoma nel teatro di prosa; nel primo caso il libretto costituì la fonte del dramma, nel secondo si assiste alla relazione inversa[29]. I libretti di Cicognini sono più vari, caratteristici e poeticamente ricercati rispetto a quelli dei contemporanei veneziani; spiccano soprattutto per la loro mescolanza di personaggi seri e comici – gli elementi seri permeano persino la commedia – e per l'impatto drammatico della stessa poesia. Sebbene i versi sciolti formino ancora la base del suo linguaggio, Cicognini impiega una varietà molto maggiore di metri, in primo luogo nelle arie, ma, per intenti drammatici, pure nel recitativo.

La scena più famosa di *Giasone* è l'invocazione degli spiriti degli Inferi da parte di Medea, alla fine del primo atto. Archetipo di tutti i successivi incantesimi operistici, essa esemplifica il modo in cui Cicognini usava la poesia per creare dei contrasti drammatici. La varietà di accentuazione prodotta dai metri cangianti (due gruppi simmetrici di quinari sdruccioli, ognuno chiuso da un quinario tronco [A: 12 versi], seguiti da una serie di settenari ed endecasillabi misti [B: 11 versi], quindi una mescolanza irregolare di versi di due, tre, quattro, cinque, sette e undici sillabe, variamente accentati [C], infine dieci quaternari tronchi [D]), combinata con uno schema rimico libero inframmezzato da distici e con il contrasto tra versi sdruccioli, piani e tronchi, crea una scena di sorprendente energia (esempio 11):

[28] Riguardo a Cicognini, cfr. Robert Lamar Weaver, *Cicognini*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, vol. IV, pp. 390; Morelli and Walker, *Migliori plettri*; M. Vigilante, *Giacinto Andrea Cicognini*, DBI, vol. XXV, 1981, pp. 428-431.

[29] Cfr. Anna Amalie Abert, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1954, pp. 156-163.

[A] Dell'Antro magico
Stridenti Cardini
Il varco apritemi
E frà le tenebre
Del negro Ospitio
Lassate me.
Sù l'Ara orribile
Del lago Stigio
I fochi splendino,
E sù ne mandino
Fumi, che turbino
La luce al Sol:
[B] Dall'abbruciate glebe
Gran Monarca dell'Ombre intento ascoltami,
E se i dardi d'Amor già mai ti punsero,
Adempi ò Rè de i sotterranei popoli,
L'amoroso desio, che 'l cor mi stimola,
E tutto Averno alla bell'opra uniscasi;
I Mostri formidabili,
Del bel Vello di Frisso,
Sentinelle feroci infaticabili,
Per potenza d'Abisso
Si rendono a Giasone oggi domabili.
[C] Dall'arsa Dite
(Quante portate
Serpi alla fronte)
Furie venite,
E di Pluto gl'Imperi a me svelate.
Già questa verga io scoto
Già percoto
Il suol col piè:
Orridi
Demoni,
Spiriti
D'Erebo,
Volate a me:
Cosi indarno vi chiamo?
Quai strepiti,
Quai sibili,
Non lascian penetrar nel cieco baratro
Le mie voci terribili?
Dalla sabbia
Di Cocito
Tutta rabbia

Quà v'invito,
Al mio soglio,
Quà, vi voglio,
A che si tarda più?
Numi Tartarei, sù, sù, sù, sù;
(...)
[D] Si, si, si,
Vincerà
Il mio Rè,
Al suo prò
Deità
Di la giù
Pugnerà;
Si, si, si
Vincerà,
Vincerà.

Tali versi richiedevano assolutamente di venire rispecchiati nella messa in musica, e in effetti Cavalli ha risposto alle indicazioni del poeta con una musica che intensifica le peculiarità metriche della scena. Limitando la melodia a note ripetute e a semplici figurazioni triadiche che seguono con esattezza l'accentuazione del testo, il compositore rende con efficacia l'intensità dell'invocazione di Medea. Vale la pena notare come Cavalli differenzi le singole sezioni metriche del testo e definisca chiaramente una parte della messa in musica – i primi dodici versi – come una forma chiusa o un'aria, benché non particolarmente lirica.

In termini più generali, Cicognini è particolarmente abile a controllare il metro e la rima per distinguere con chiarezza tra i versi di recitativo e quelli d'aria. Il contrasto tra i due tipi di poesia è infatti molto più nitido in *Giasone* che in ogni libretto di Faustini (o di Busenello). Lo stroficismo è di gran lunga il metodo preferito da Cicognini per indicare le arie, caratterizzando oltre i due terzi delle forme chiuse dell'opera (diciassette su ventiquattro); Cavalli ha tradotto in arie praticamente tutti i testi strofici del libretto. Le sette arie non strofiche sono basate, come quelle di Faustini, su sezioni di testo che assumono risalto a causa di una speciale struttura metrica o rimica – come la parte iniziale della scena dell'incantesimo di Medea. Ma la loro realizzazione quali forme chiuse è incoraggiata – o perlomeno fortemente suggerita – dalla spiccata caratterizzazione metrica e dalla lunghezza inconsueta: molti di essi comprendono non meno di dieci o undici versi.

Anche i testi strofici di Cicognini sono insolitamente lunghi: al contrario delle caratteristiche sestine di Faustini, la maggior parte delle strofe di

Cicognini oscilla tra gli otto e i dieci versi. Sono inoltre estremamente differenziati: difficilmente due forme condividono il metro o la rima[30]. La varietà è raggiunta non solo attraverso la scelta di metri differenti per quasi ogni testo, ma anche mediante cambi metrici all'interno dei singoli testi. Mentre alcune arie impiegano un unico metro, affidando allo schema rimico la funzione di articolare la forma, altre combinano versi molto diversi, talvolta non meno di cinque o sei tipi in una sola strofa. L'aria di Delfa (III, 10), ad esempio, utilizza quattro metri distinti, numerosi schemi accentuativi con differenti terminazioni dei versi, producendo un effetto decisamente sbilanciato (forse comico?) (esempio 12)[31]:

È follia
Fra gl'Amori
Seminar la Gelosia,
Per raccoglier al fin' rabbie, e rancori,
Consolar sol' ne può
Quel ben' che in sen ci stà.
La Gioia, che passò,
In fumo, in ombra, in nulla se ne và;
Chi vuol sbandir dal cor' doglia, e martello
Lasci amar, ami ogn'un, goda 'l più bello.

[30] Per quanto riguarda la varietà metrica, Cicognini costituiva un caso atipico per la sua generazione (benché almeno uno dei suoi contemporanei, Bartolini, la considerasse un'importante caratteristica della poesia drammatica; cfr. Appendice I.21). I poeti a cavallo tra XVII e XVIII secolo tenderanno a impiegare una scrittura molto più differenziata rispetto alla generazione di Cicognini. Cfr., ad esempio, la lettera indirizzata da Cristoforo Ivanovich a Giovanni Maria Pagliardi il 26 giugno 1673, dove l'autore menziona esplicitamente la varietà metrica nel suo *Lismaco*: «Hò adoperato varietà di metri; a finche campeggino nella loro bizzarria gli andamenti della sua musica» (Appendice II.5a). Cfr., più in generale, le direttive fornite da Martello in *Della tragedia antica e moderna*, cit. da Weiss, *Pier Jacopo Martello on Opera*, pp. 395-396. L'effetto positivo della varietà metrica sulla messa in musica della poesia drammatica era altrettanto riconosciuto all'inizio del XVII secolo. Cfr. la prefazione di Alessandro Guidotti a Cavalieri, *La rappresentatione di anima e di corpo*: «Conviene (...) che [il Poema] sia (...) pieno di versetti, non solamente di sette sillabe, ma di cinque e di otto, et alle volte in sdruccioli, e con le rime vicini per la vaghezza della musica, fa grazioso effetto». Anche Doni, riconoscendo i vantaggi di tale varietà, distingue tra «versi lunghi» (cioè endecasillabi), «versi mezzani» (o settenari) e «versi piccoli» (quinari o quaternari). Cfr. Doni, *Trattato della musica scenica*, cap. VII, p. 18; cfr. pure Leopold, *"Quelle bazzicature poetiche", passim*.

[31] Cicognini usa la regolarità metrica anche per specifici effetti drammatici, come nella prima aria di Giasone «Delizie contenti» (I, 2); il pezzo è analizzato eccellentemente in Bianconi, *Il Seicento*, p. 206.

La messa in musica di Cavalli sottolinea la struttura irregolare del testo attenendosi ad esso in maniera abbastanza rigorosa, così da creare un'aria comicamente bizzarra e imprevedibile, soprattutto per quanto riguarda l'articolazione fraseologica. Il ritmo picchiettante della partitura riproduce con esattezza quello del testo, il quale non viene sminuito dalla melodia modesta, composta essenzialmente da note ribattute e leziosi semitoni. Solo all'altezza dell'ultimo verso la voce finalmente cessa il suo picchiettio, mentre il basso prende il sopravvento con un caratteristico svolazzo conclusivo. Benché fino a questo punto Cavalli abbia seguito il testo con esattezza, in modo quasi servile, alla fine espande l'aria facendo soffermare la voce sull'ultimo verso, il quale veicola il messaggio più importante.

In contrasto con l'opera di valorizzazione delle forme a ritornello attuata da Faustini, solo tre delle arie di Cicognini – di cui una strofica – sono contraddistinte da un ritornello – palesemente troppo poco per Cavalli, il quale creò da sé numerose strutture a ritornello ripetendo i versi iniziali dell'aria alla fine[32]. Pure nei recitativi Cicognini usò raramente i ritornelli, ma quando lo fece il loro messaggio sembra chiaro: Cavalli li considerò sempre come inviti a una realizzazione lirica. Trovò inoltre molte altre opportunità per espansioni ariose – all'interno e, in misura sempre maggiore, alla fine dei discorsi. È significativo che i passaggi ariosi più estesi siano riservati ad Egeo e, soprattutto, a Isifile, i due ruoli principali il cui amore rimane non corrisposto per la maggior parte dell'opera, cosicché rispetto agli altri personaggi hanno meno argomenti di cui cantare e sono più propensi a eccessi emozionali che cercano o richiedono uno sfogo.

In accordo con una concezione di verosimiglianza piuttosto antiquata, Cicognini distribuì le arie tra il cast in maniera alquanto irregolare: i quattro protagonisti, Giasone, Medea, Isifile ed Egeo, ne cantano pochissime – solo una o al massimo due ciascuno –, tutte espressamente giustificate dalle circostanze drammatiche (questo nonostante la trama si distanzi di molto dalla famosa leggenda, malgrado i nomi tradizionali dei personaggi). Ciò contrasta notevolmente con l'ampio numero di arie assegnate ai personaggi secondari: cinque per la vecchia balia Delfa e tre a testa per Alinda e Oreste. Una conferma di tale sorta di gusto astratto nei confronti delle arie è forse fornita da Rosminda,

[32] Tra di esse si annoverano l'aria non strofica di Alinda «Quanti soldati» (II, 12), l'aria strofica di Egeo «Perch'io torni a penar» (III, 6) e l'aria non strofica di Isifile «Gioite, gioite» (III, 7). Il libretto prevede una terza aria non strofica con ritornello (Giasone «Amor tutto è pietà», I, 2), ma nella partitura venne sostituita dall'aria strofica «Delizie contenti», già menzionata. Cicognini tendeva a usare ritornelli irregolari un po' più spesso alla fine delle strofe.

una giardiniera, la quale sembra essere stata introdotta nel dramma con il solo scopo di cantare un'aria in I, 3 – e probabilmente per coprire il cambio di scena richiesto dall'apparizione di Medea nella sala del trono (I, 4)[33].

Le decisioni di Cicognini erano determinate da considerazioni sulla verosimiglianza non solo per quanto riguarda la distribuzione delle arie, ma anche in attinenza alla loro funzione drammatica e alla collocazione all'interno delle scene. Tranne tre o quattro casi, tutte le arie hanno luogo oltre la portata d'orecchio dei restanti interpreti – o nell'ambito di episodi solistici, o quando l'altro personaggio in scena dorme[34]; oppure vengono usate in maniera esplicita, quali arie, per intensificare una situazione drammatica o una caratterizzazione. La prima apparizione di Giasone nell'opera, ad esempio, è contraddistinta da un'aria che comunica, in termini funzionali e operistici – tanto al pubblico quanto al suo luogotenente Ercole – il potere di Medea su di lui. Ercole, rispondendo all'«aria in quanto aria» del proprio capitano come a un segno d'irragionevolezza, lo incita a rinsavire.

Posizionando la maggior parte delle arie a inizio scena Cicognini ne sfrutta il naturale potenziale enfatico, in modo da allestire una situazione alla quale altri personaggi (o lo stesso protagonista, in un soliloquio) possano reagire. Nei rari casi – di solito monologhi comici – in cui le colloca alla fine della scena, le arie sono più statiche, riassumono l'azione che si è svolta e marcano l'uscita di scena del cantante[35]. Com'è ovvio, la dinamica nei due tipi di scene è molto differente, e le varie collocazioni dell'aria corrispondono a più vaste considerazioni drammatiche. Le arie possono avere un effetto propulsivo all'inizio della scena ma non alla fine; l'apertura di scena di Giasone, oltre a definire il ruolo di questi nella trama, mette in moto l'intero dramma, poiché inizia a preparare l'apparizione della leggendaria Medea, due scene più avanti. Gli episodi di monologo che si concludono con delle arie in genere si collocano all'esterno della trama; non sono designati a far proseguire la vicenda, bensì a sviluppare la caratterizzazione, a lasciar conoscere al pubblico i pensieri del personaggio[36].

[33] La partitura viennese di *Giasone* prevede una seconda aria per Rosmina; forse si trattava di uno dei cantanti per i quali all'ultimo minuto si era dovuta ampliare la parte.

[34] Cicognini doveva usare volentieri il sonno quale pretesto per il canto, poiché in *Giasone* vi ricorre due volte, in II, 2 e III, 3 (altrettanto fa in *Orontea*).

[35] In *Giasone* compaiono solo tre arie di questo genere, tutte cantate da personaggi comici: Delfa (I, 14), Oreste (III, 2) e di nuovo Delfa (III, 10). Medea chiude il primo atto con quella che può essere considerata un'aria finale (sezione D del monologo discusso sopra).

[36] Molte scene in *Giasone* finiscono con brevi passaggi ariosi, la cui scrittura lirica serve a evidenziare gli argomenti sui quali in seguito – nella scena successiva – si focalizzerà l'attenzione; cfr. «Alla nave» (II, 6) e «Adoriamoci in sogno» (III, 2).

Rispetto ai librettisti precedenti Cicognini distingueva tra aria e recitativo con maggiore chiarezza, rafforzando tale divario tramite una disposizione comoda e appropriata all'interno del dramma e offrendo la possibilità, con i numeri chiusi, di una grande varietà musicale. Ma Cavalli continuava a far valere le proprie prerogative drammaturgiche nei modi consueti: imponeva una sua forma alle arie e, fatto ancora più caratteristico, si riservava la scelta, per intenti espressivi, di mettere in musica testi di recitativo con una scrittura lirica.

Il forte controllo che il compositore esercitava sulla struttura impostata dal librettista risulta notevole soprattutto nella scena iniziale del terzo atto, interpretata da Oreste e Delfa, rispettivamente il confidente di Isifile e la balia di Medea, i quali occupano posizioni contrapposte nel braccio di ferro delle loro signore per Giasone. Il loro dialogo è organizzato in tre strofe di quattro ottonari sdruccioli consecutivi, una per Delfa racchiusa tra due per Oreste. Sebbene parallele dal punto di vista formale, le tre stanze non condividono lo stesso stato d'animo: alla strofa iniziale di Oreste, dove questi commenta liricamente la bellezza della serata ombrosa, controbatte Delfa, che mortifica l'effusione di lui denigrando l'ombra in quanto fugace, per poi trarre incoerentemente la conclusione di trovare più piacevole l'abbraccio di un amabile marito. Tale risposta causa un brusco cambiamento di tono da parte di Oreste, il quale contrattacca, sulla difensiva, con la speranza di sottrarsi al desiderio di lei (esempio 13):

ORESTE: Nel boschetto, ove odor spirano,
Vaghi fior, e 'l suol ricamano,
Ove l'Aure intorno aggirano,
A posar l'ombre ne chiamano;

DELFA: L'ombra a me non è giovevole,
Ch'è fugace, e vana, è instabile,
Più che l'ombra, è dilettevole
Abbracciar marito amabile.

ORESTE: Nel bramar sei larga, e calida,
Fiacca, e scarsa è mia cupidine,
E Pigmea mia forza invalida,
Polifema è tua libidine.

Nonostante la diversità di carattere, Cavalli ha attribuito a entrambe le strofe di Oreste la medesima musica, la quale aderisce strettamente al senso testuale della prima. Tre frasi consecutive di crome ascendenti, in 5/4, rendono i primi tre versi di natura analoga; per il quarto, invece, conformemente al suo significato – il riposo dopo l'azione («A posar l'ombre ne

chiamano») – Cavalli controbatte al parallelismo precedente raddoppiando in maniera quasi caparbia i valori delle note, mentre la melodia scende dall'apice alla cadenza, dove tocca il suono più grave. Il risultato è una strofa piuttosto asimmetrica ma modellata con eleganza, che ignora la struttura del testo per seguire, letteralmente, il significato.

La quartina di Delfa, pur presentando la stessa forma, è resa con una musica diversa, dove però è identica l'attenzione al significato del testo. Qui il trattamento di Cavalli risulta di nuovo sequenziale, con tre dei quattro versi intonati in stile sillabico su semiminime ribattute; in questa strofa è il secondo verso a suscitare una scrittura contrastante, nella fattispecie un'accelerazione e non un rallentamento, con un elaborato, ampio moto melismatico di semicrome che traduce alla lettera le parole: «Ch'è fugace, e vana, è instabile». Tali sottili varianti contribuiscono enormemente a quell'efficace unione di musica e testo che caratterizza quest'opera.

In funzione del dramma Cavalli non solo eliminò o non tenette conto della regolarità del testo, ma con il medesimo proposito fece talvolta l'opposto, rendendo regolare la poesia di Cicognini. Uno dei migliori esempi di questo comportamento appare nel duetto tra Giasone e Medea (III, 2). La scena, tutta in versi di recitativo, è distribuita in maniera quasi simmetrica tra i due personaggi: dopo una quartina iniziale per Medea, resa dal compositore in uno stile recitativo piuttosto lirico, ben modellato, ogni amante presenta una stanza di tre versi che Cavalli ha messo in musica in una maniera parallela se non esattamente strofica, di nuovo in una sorta di stile arioso. Gli amanti uniscono poi le voci in un breve duetto seguito da due passaggi testuali, il primo per Medea, il secondo per Giasone, i quali, benché inizino in maniera simile, si differenziano per lunghezza e struttura (esempio 14):

MEDEA: Dormi stanco Giasone,
E del mio cor, che gl'occhi tuo[i] rapiro,
Stan le palpebre tue cara prigione.

GIASONE: Dormi ch'io dormi, ò bella,
E mentre i sensi miei consegno al sonno,
Oggi per te Giason vantar si puole,
D'haver l'alma trà l'ombre, e'in braccio il sole.

Assegnando alle affermazioni dei due amanti una musica simile («strofica»), nonostante i testi diversi, Cavalli trasforma questo passaggio in una sorta di reciproca ninnananna racchiusa da un ritornello, il quale, creato sfruttando il parallelismo dei versi iniziali, ricorre alla fine di ogni strofa per compensarne la disparità – costituita sostanzialmente dal verso in più di Giasone –, così da originare una sezione centrale più libera, che interpreta fedelmente il testo, dove la disparità formale passa quasi inosservata. Il trattamento di questa ninnananna da parte di Cavalli, che ne fa l'apice di una scena dalla simmetria sorprendente, deve forse l'impulso iniziale alla scelta lessicale di Cicognini; tuttavia, è il compositore ad accrescere la reciprocità degli amanti rendendoli più intimi nella musica di quanto non lo fossero nelle parole.

7. *L'eredità di Cicognini.*

Per i critici arcadici della fine del XVII secolo, decisi alla riforma della letteratura italiana, il *Giasone* di Cicognini rappresentò un lavoro cruciale. Secondo Giovanni Maria Crescimbeni, uno degli esponenti chiave di tale corrente, l'autore del *Giasone* era degno tanto di lode quanto di biasimo: lode per aver creato «il primo, e il più perfetto Dramma, che si trovi», biasimo per aver aperto le cateratte a tutti i tipi di abuso, alla mescolanza dei generi, all'abbandono dell'eleganza e della purezza linguistica, nonché, tramite l'inserimento di arie, alla distruzione della verosimiglianza drammatica.

> Giacinto Andrea Cicognini intorno alla metà di quel secolo (...) introdusse i Drammi col suo Giasone, il quale per vero è il primo, e il più perfetto Dramma, che si trovi; e con esso portò l'esterminio dell'Istrionica, e per conseguenza della vera, e buona Comica, e della Tragica stessa; imperciocché per maggiormente lusingare colla novità lo svogliato gusto degli spettatori, nauseanti ugualmente la viltà delle cose Comiche, e la gravità delle Tragiche, l'inventor de' Drammi unì l'una, e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruisità non più udita tra Re, ed Eroi, ed altri illustri Personaggi, e Buffoni, e Servi, e vilissimi uomini. Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole Poetiche, le quali andarano di tal maniera in disuso, che nè meno si riguardò più alla locuzione; la quale, costretta a servire alla musica, perdè la sua purità, e si riempiè d'idiotismi. Fu tralasciato il maneggio regolato delle figure, che nobilitano l'orazione, che si restrinse per lo più dentro i termini del parlar proprio, e famigliare, il quale è più adatto per la musica; e finalmente il legame di quei piccoli metri, appellati volgarmente Ariette, che a larga mano si spargevano per le scene, e la strabocchevole improprietà di fare altrui parlar cantando, tolsero affatto da i componimenti la forza degli affetti, e l'artifizio di muovergli negli ascoltanti. (Appendice II.7)[37]

[37] Tra gli altri, anche Fracesco Saverio Quadrio e Stefano Arteaga seguirono Crescimbeni nell'accusare Cicognini di tutti i suddetti errori, sebbene alcuni letterati avessero accesso a un numero maggiore di materiali. Quadrio ascrive a *Giasone* «tutte le circostanze di drami, che poi furono seguitati». Cfr. William C. Holmes, *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's Orontea (1649)*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di William W. Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 108-132: 118-119.

Benché Crescimbeni ammetta la propria ignoranza riguardo al periodo subito precedente all'attività di Cicognini, mancando pertanto di apprezzarne i legami con una tradizione operistica già fiorente, il fatto che focalizzi la propria attenzione sul *Giasone* è sintomatico del ruolo storico rivestito da questo lavoro. Il letterato non sbagliava attribuendo all'opera un'importanza straordinaria: persino dalla nostra prospettiva sembra collocarsi a un punto cruciale nella storia dell'opera. Ovviamente è inverosimile che un solo lavoro (tra così tanti) possa aver esercitato l'influsso che Crescimbeni attribuiva a *Giasone*, però l'opera incarnava chiaramente un simbolo dei tempi, mentre la sua straordinaria popolarità le permise di rappresentare il proprio periodo storico in maniera del tutto legittima[38].

In *Giasone* si era finalmente raggiunta la separazione definitiva tra aria e recitativo. Il mezzo principale impiegato da Cicognini per distinguerli durò fino alla fine del secolo: lo stroficismo e/o i versi misurati implicavano un'aria, i versi sciolti il recitativo. La distinzione venne rafforzata grazie al chiarimento della funzione drammatica delle arie: queste servivano a dare impulso alla vicenda (l'aria dell'incantesimo; la ninnananna), a commentare un'azione e filosofare sulla vita (le arie comiche), ad esprimere sentimenti intensi (l'iniziale canzone d'amore di Giasone; il lamento di Egeo).

Nonostante simili caratteristiche generali, le arie di Cicognini non sono prevedibili né per quanto riguarda la struttura, né per la funzione, in quanto nascono in modo naturale dal dramma. Benché i segnali siano evidenti, l'unico tratto formale condiviso dalla maggior parte delle arie è lo stroficismo. Per il resto ognuna di esse è unica: con un metro, uno schema rimico e una forma del tutto differenti, grazie a versi di lunghezza decisamente irregolare. Inoltre, sebbene la loro funzione drammatica sia chiara, ognuna emerge dal contesto circostante in modo diverso, secondo il proprio scopo specifico, rigorosamente in conformità con la verosimiglianza. Nessun personaggio è presentato alla stessa maniera di un altro; ogni scena, ogni segmento dell'azione, ogni atto si svolge musicalmente nella sua foggia caratteristica.

I particolari punti di forza del *Giasone* e la sua importanza quale modello risiedono nell'equilibrio da esso incarnato. Con i chiari segnali del librettista

[38] *Giasone* fu probabilmente l'opera più rappresentata dell'intero XVII secolo. Oltre che dagli allestimenti su e giù per l'Italia, documentati dai libretti pubblicati tra il 1649 e il 1690 (l'ultimo con il titolo *Medea in Colco*), la popolarità del lavoro è attestata dal fatto che ci sono pervenute come minimo nove partiture manoscritte, conservate presso diverse biblioteche europee – un numero molto maggiore rispetto a qualsiasi altra opera del Seicento. Per uno sguardo d'insieme su tali partiture cfr. Bianconi, *Caletti*, p. 692 e Walker, *Cavalli*, p. 32. Di fatto, Crescimbeni può aver conosciuto il *Giasone* in base a una delle ultime versioni, più ricche di arie.

combacia alla perfezione la risposta del compositore, effetto raggiunto senza il ricorso a formule rigide e senza eccessive forzature della verosimiglianza; il dramma musicale è plasmato dal rispetto, condiviso da poeta e compositore, delle distinzioni tra parlato e cantato. *Giasone* è un ideale «dramma per musica», dove le due parti del compromesso storico hanno il medesimo peso – giustificandosi a vicenda. *Giasone* costituisce anche un modello per convenzioni operistiche di carattere più generale, in quanto presenta tipi di scene tradizionali con una naturalezza raramente eguagliata dai successori. Nei capitoli 11 e 12 avremo occasione di esaminare questo aspetto più nel dettaglio. Letteralmente, quindi, *Giasone* rappresentò un breve momento d'equilibrio nella storia dell'opera: fase conclusiva di un processo di maturazione generale e nel contempo inizio di un nuovo stadio dove la musica, ora del tutto legittimata, nonché favorita dalla crescente influenza del cantante, alla fine soggiogherà il dramma.

Paradossalmente, forse, la spiccata freschezza inventiva del *Giasone* costituì tanto la fonte del suo successo popolare quanto la causa del futuro biasimo da parte degli Arcadici. Sebbene fosse stato costruito con cura in modo da non infrangere la verosimiglianza, sia nelle arie che nella mistura di elementi comici e seri, il lavoro generò delle imitazioni che ebbero meno riguardi. Di fatto, la decadenza deplorata da Crescimbeni è esemplificata molto meglio da uno di tali tentativi d'emulazione, *Alessandro vincitor di se stesso* (Venezia, 1651), modellato specificamente su *Giasone* da due neofiti dell'opera, Francesco Sbarra e Antonio Cesti[39]. Spesso menzionato dagli storici moderni per aver segnato la definitiva rottura della verosimiglianza operistica iniziando l'invasione dell'aria, *Alessandro* è conosciuto molto di più per la prefazione del libretto che per qualsiasi altro motivo. In realtà, la sua partitura fu erroneamente attribuita a Cavalli fino a tempi relativamente recenti[40]. Affrontando delle questioni cruciali riguardanti la verosimiglianza, nella prefazione Sbarra riconobbe l'inopportunità delle arie nel caso di personaggi seri come Alessandro o Aristotile, ma le giustificò in termini di necessità operistica: «se lo stile recitativo non venisse intermezzato con simili scherzi, porterebbe più fastidio, che diletto» (Appendice I.29f).

Ma come lo stesso libretto dimostra, l'abuso della verosimiglianza è molto più grave dei semplici errori di comportamento compiuti dagli eroi di Sbarra. Senza dubbio la distribuzione delle arie è atipica; non solo

[39] All'adesione a tale modello allude la prefazione di Sbarra (Appendice I.29a-b).

[40] L'attribuzione corretta fu proposta per la prima volta da Pirrotta, *Tre capitoli su Cesti*. Nel 1960 venne riaffermata da Osthoff, *Antonio Cestis "Alessandro vincitor di se stesso"*, pp. 13-42. L'errore di attribuzione derivava dalla fonte usuale, Ivanovich.

Alessandro sostiene cinque «ariette» e Aristotile due – su un totale di circa trenta forme chiuse –, ma un altro protagonista, Efestione, ne interpreta sette, mentre Apelle, un personaggio che ne avrebbe potuto facilmente – e con un effetto comico – cantare di più, ne ha solo una. Concentrandosi sulle poche «ariette» di Aristotile e Alessandro, tuttavia, Sbarra occulta i veri abusi della verosimiglianza compiuti nel suo lavoro, i quali rivelano la mancanza d'esperienza del librettista e la sua mancanza di comprensione del modello rappresentato da *Giasone*. Il fraintendimento di Sbarra riguarda la funzione delle arie all'interno del dramma, perché non è importante il fatto *che* Alessandro e Aristotile cantino delle arie, ma *quando* lo fanno e *come*; la maggior parte dei loro numeri chiusi, così come alcuni interpretati da altri personaggi, sono del tutto ingiustificati dal punto di vista drammatico.

Alessandro mostra segni d'incoerenza, tanto nel metodo in cui il librettista segnala le strutture chiuse quanto nella reazione del compositore, un'incoerenza nata dalla confusione riguardo allo scopo di tali forme; di fatto è questa mancanza di chiarezza, presentata come intenzionale, ad essere descritta nella prefazione di Sbarra. Benché il lavoro contenga un numero maggiore di arie (una trentina circa) rispetto alle opere dello stesso periodo, moltissimi testi appaiono formalmente ambigui. Solo otto – meno di un quarto – sono strofici, una proporzione molto minore in confronto ai libretti di Cicognini, mentre altre presentano un numero soprendente di forme diverse, tra le quali è difficile trovarne due simili. Si varia da quattro a tredici versi caratterizzati da vari schemi metrici e rimici, con un raro utilizzo di ritornelli. Soprattutto nel caso dei testi più brevi è spesso arduo capire se bisogna davvero considerarli come segnali per la scrittura ariosa, sebbene il compositore li intenda chiaramente in questo senso.

La funzione drammatica di simili passaggi fa poco per rinforzarne il significato formale o per chiarirne il messaggio al compositore; di fatto, molte volte sembrano contraddire del tutto le implicite convenzioni della verosimiglianza. Gli inviti all'espansione lirica non vengono riservati né al commento, alla contemplazione, né all'espressione fortemente emozionale, bensì ricorrono in maniera quasi indiscriminata, persino nel mezzo delle conversazioni.

Il dialogo tra Efestione e Alessandro (I, 5), ad esempio, è organizzato in una successione di passaggi fittamente rimati, dalla metrica regolare; la forma del testo indica una messa in musica ariosa, ma la situazione drammatica no.

[ALESS.] Godo che la fortuna
Emula di me stesso a' merti tuoi
Voti gli Erarii suoi.
Mà dove, dov'è

La gemma di bella,
Che provida stella
In dono ti diè?
Mà dove, dov'è?

[EFEST.] Sù presti
S'appresti,
Conducasi quà.
Discopra
Quest'opra
Sua rara beltà.

E più avanti, nel corso della medesima scena:

[EFEST.] Di Gemma così grande,
Di cui maggior non è
Da l'Occaso agli Eoi.
Solo degni ne son gli Erarij tuoi.
Deh mi conceda la tua bontà,
Ch'io depositi là
Questa mia ricca preda.

[ALESS.] Tua virtù
Non hà più,
Che bramare
Impetrare
Tutto può,
Quanto chiede Efestion negar non sò.

In risposta ai chiari segnali del poeta, Cesti ha messo in musica in stile arioso tanto la prima parte del dialogo quanto l'ultimo passaggio; tale trattamento, però, rende l'interazione tra i personaggi estremamente innaturale e pomposa. La mancanza di differenziazione da parte di Sbarra è qui esacerbata dalla fedele messa in musica di Cesti (esempio 15). Il libretto contiene numerosi altri casi in cui un personaggio si rivolge a un'altro con un'aria; tra di essi figurano il discorso strofico di Cina ad Alessandro, a metà scena (I, 3), quello di Aristotile ad Alessandro, pure strofico (I, 4), e il suo discorso non strofico alla fine della stessa scena, il quale, sebbene avesse dovuto servire a marcarne l'uscita, manca di farlo perché il personaggio rimane in scena.

Il modo in cui Sbarra rese confuse le distinzioni testuali e formali tra azione e contemplazione autorizzò Cesti a sfruttare il più esile indizio formale per giustificare le espansioni liriche, senza riguardo per la situazione drammatica. Ad esempio nel primo atto, scena 6, l'inopportunità dell'aria di Alessandro è più colpa del compositore che del librettista. Il testo consiste in una quartina indirizzata a Campaspe:

Tua bellezza è celeste,
Caduca esser non può, non può morire;
Che della morte il gelo
Trionfa della Terra, e non del Cielo.

Nonostante il testo non sia così inequivocabilmente strutturato come quello citato subito prima – il suo unico elemento regolare è rappresentato dal distico conclusivo, rimato – Cesti ne conferma la chiusura trasformandolo in un'aria elaborata, molto ampia e ricca di fioriture (esempio 16).

Cesti ha messo in musica liricamente la maggior parte dei testi di Sbarra, per quanto corti fossero, ma ad alcuni ha conferito maggior rilievo tramite l'uso di un accompagnamento d'archi, di ritornelli strumentali e di ripetizioni di musica e testo, enfatizzandone così il carattere «arioso», la separazione dal contesto del recitativo. In altre circostanze, tuttavia, il lirismo è più transitorio – e quindi più accettabile dal punto di vista della verosimiglianza: dopo essere emerso all'improvviso dal recitativo, torna a svanire in esso con un impatto minimo; il compositore tira dritto lungo il testo enunciandolo solo una volta, come se fosse un recitativo, senza nessuna rielaborazione musicale.

Persino quando la scissione dal contesto drammatico viene legittimata con chiarezza, sia dalla situazione specifica che dalla forma del testo, come avviene per la maggioranza delle arie strofiche, Cesti aderisce strettamente alla struttura della poesia. Tale comportamento genera spesso un'efficace mescolanza e giustapposizione di stili, «alla Cavalli»; nell'aria di Fidalpa (II, 7), ad esempio, il compositore fraziona il testo di nove versi in tre sezioni – aria-recitativo-aria –, garantendo così flessibilità nella resa del libretto, addirittura all'interno di un'aria. La varietà delle risposte di Cesti ai segnali di chiusura di Sbarra sembrerebbero richiedere una più ricca terminologia descrittiva; la sola parola «aria» non è sufficiente. Termini come «arioso», «mezz'aria» e «arietta» sono qui utili per distinguere tra passaggi lirici incorporati nel recitativo, brevi arie musicalmente non sviluppate e arie quasi «cantilenanti», basate su testi dalla metrica decisamente regolare[41].

[41] Il termine «mezz'aria» venne usato da Domenico Mazzocchi in riferimento a sezioni misurate o cantabili poste, nella sua *Catena d'Adone* (Roma, 1626), all'interno o alla fine di passaggi recitativi; cfr. Pirrotta, *Scelte poetiche*, pp. 259-260 e n. 10. La somiglianza tra la concezione di Marazzoli riguardo alle «mezz'Arie (...) che rompono il tedio del recitativo» e le «ariette» di Sbarra, le quali svolgono la medesima funzione, è impressionante. In generale, gli autori di questo periodo sembrano usare il termine «arietta» come sinonimo della nostra «aria». Per un recente tentativo di elaborare una definizione analiticamente utile di «arietta» cfr. Beth Glixon, *Review of Drammaturgia musicale veneta, vols. 4, 6, 12, 18, 24, 26*, CM, XXXIX (1985), pp. 74-84: 82, n. 15. Glixon propone d'impiegare il termine per distinguere tra i periodi di recitativo lirico «generati dai librettisti», caratterizzati da gruppi irregolari di versi misurati, e quelli introdotti dal compositore stesso senza che il libretto contenga segnali formali.

I numerosi testi di Sbarra dalla struttura metrica definita, resi da Cesti quasi sempre in stile lirico, possono aver assicurato un sufficiente sollievo dal tedio musicale, ma a un gran prezzo per il dramma. Spogliando le arie delle loro funzioni tradizionali – volutamente limitate – quali canzoni o mezzi di sfogo emozionale, con il conseguente appiattimento delle differenze tra numeri chiusi e recitativo, di fatto Sbarra e Cesti privarono il dramma per musica di una delle fonti chiave della sua efficacia. Aristotile e Alessandro, infatti, non agiscono da eroi; non potrebbero comportarsi correttamente in pubblico perché non conoscono la differenza tra parlato e cantato, una nozione di cui tanto i personaggi comici dei servitori quanto il pubblico veneziano erano del tutto al corrente.

All'opposto del *Giasone*, *Alessandro* sembra aver fatto fiasco alla prima rappresentazione[42]. Sarebbe rassicurante poterne ascrivere il fallimento ai difetti di drammaturgia musicale, ai gusti di un pubblico perspicace, ma sfortunatamente non abbiamo prove di una simile capacità di discernimento. Nonostante il carattere problematico, infatti, il lavoro venne ripreso come minimo sei volte durante gli anni '50 del Seicento[43]. Rimase però un'eccezione; col tempo i librettisti e i compositori della seconda metà del secolo – inclusi Cesti e lo stesso Sbarra – trovarono maniere più efficaci d'incorporare un numero maggiore di arie nelle loro opere: non lo fecero ledendo la verosimiglianza, bensì ampliando le opportunità di giustificare il canto. Invece di spogliare le arie delle loro funzioni drammatiche, gli eredi di Cicognini alterarono la drammaturgia dei libretti in modo da ospitarne di più, sviluppando convenzioni strutturali e drammatiche per schermarle – nell'ambito di monologhi e sogni, all'ingresso e all'uscita. Furono la cristallizzazione di tali convenzioni, originariamente ispirate dalle esigenze della verosimiglianza, e i tentativi di eluderle o mutarle a condurre col tempo al declino deplorato da Crescimbeni.

[42] Dobbiamo a Benedetto Ferrari l'informazione dell'insuccesso di *Alessandro* – se possiamo credergli. Il 3 aprile 1651 scrisse a Ottavio Orsucci, un nobile di Lucca, di aver ricevuto delle cattive notizie riguardo alla musica di *Alessandro* (lettera in I-La); cfr. Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, p. 431: «La rilatione poi, ch'ella mi scrive, essersi havuta da Venetia dell'Allessandro qui s'è havuta ad un'altra maniera cioè, che non ha ricevuto applauso nissuno, che la musica non ha valuto niente, se non che della poesia non ne dicono male».

[43] Per una lista completa delle riprese, avvenute in diverse città italiane e a Monaco, cfr. Sartori, *Primo tentativo*.

X

IL DILETTO: L'ARIA, IL DRAMMA E LA NASCITA DELLE CONVENZIONI FORMALI

Per la metà del secolo i tratti essenziali del «dramma per musica» erano stati fissati con saldezza; ora i librettisti e i compositori potevano esplorarne ed estenderne le implicazioni. L'era dei librettisti accademici era praticamente finita: con la morte di Faustini e Cicognini, nel 1651, la maggior parte della vecchia guardia era scomparsa passando il testimone a una generazione nuova, ispirata in misura forse ancora maggiore dalla speranza del successo finanziario o commerciale piuttosto che da particolari intenti estetici. I poeti più importanti di questi anni furono Minato e Aureli, i quali debuttarono sulla scena operistica attorno al 1650. Anche i vecchi compositori erano morti; Ferrari, Manelli, Sacrati e Monteverdi appartenevano al passato. Vi sarebbero presto subentrati compositori più giovani, meno vincolati ai valori della «seconda prattica»: Cesti, Ziani, Pallavicino, Sartorio. Solo Cavalli fece da ponte tra le epoche; conservatore, continuò ad aderire ai propri principi originari a dispetto di tutti i cambiamenti attorno a lui. Ciononostante, la sua fama nell'ambito operistico aumentò molto durante gli anni '60, superando la notorietà di ogni altro compositore a lui contemporaneo. Solo al termine della carriera, negli anni '70, il suo stile finì per essere sentito come irrimediabilmente antiquato.

Inoltre, per la metà del secolo i principali elementi musicali dell'opera – aria e recitativo – erano stati definiti con chiarezza sia nella forma che nella funzione. Essi avevano raggiunto un ampio grado d'indipendenza musicale: le forme chiuse erano definitivamente associate al lirismo; le indicazioni dei librettisti e le risposte dei compositori erano divenute inequivocabili e prevedibili, se non ancora del tutto convenzionali. Nei libretti il segnale consueto per le arie consisteva in un gruppo di strofe (due, col tempo) in «versi misurati»; la stessa funzione veniva svolta anche da alcuni tipi di testo non strofico, spesso con ritornelli. Verso il 1650 non tutte le arie erano strofiche, ma quasi tutti i testi strofici venivano messi in musica come arie[1].

[1] Ovviamente esistevano delle eccezioni. Uno degli aspetti antiquati dell'*Eliogabalo* (1668) di Cavalli consiste nella frequenza con cui il compositore mise in musica dei testi

Le forme chiuse erano anche cresciute di numero: la loro quantità media nelle singole opere era più che raddoppiata, da una dozzina nel 1640 a circa venticinque dieci anni dopo[2]. Tali cifre continuarono ad aumentare: la maggior parte dei lavori degli anni '70 conteneva sessanta o più arie. Ovviamente, mentre l'opera si consacrava in misura sempre maggiore alle forme chiuse, queste acquisivano un crescente rilievo – musicale, drammatico ed espressivo. A poco a poco la loro funzione drammatica si espanse per includere più frequenti accessi emozionali e persino, talvolta, conversazioni. Le stesse arie cambiarono di conseguenza: ampliarono le proprie dimensioni, assunsero nuove configurazioni formali e una maggiore complessità musicale. Ad ogni modo, esse rimasero strettamente connesse al dramma; le convenzioni formali emersero in risposta a specifiche esigenze drammatiche – quasi come un loro sottoprodotto.

Questo rende difficile classificare le arie da un punto di vista formale; sembra quasi che compositori e librettisti, reagendo *ex novo* a ogni situazione drammatica, all'interno di linee guida molto generali, inventassero man mano che procedevano. Ogni soluzione era fresca, ogni configurazione formale rispondeva alle necessità drammatiche; ciononostante, pare possibile una qualche classificazione. I critici vi ci sono cimentati, però in genere hanno escogitato categorie non sufficientemente efficaci, o in quanto incommensurabili («strofico» e «da capo» di Worsthorne), oppure perché descrivono un fenomeno troppo nei dettagli («rondo-*refrain*», «rondo-da capo» ecc. di Hjelmborg)[3]. La sfida consiste nel trovare una tassonomia non eccessivamente restrittiva, che riveli modelli formali duraturi o emergenti, tenendo conto allo stesso tempo della centralità della funzione drammatica quale ispirazione originaria di tali forme. In questo capitolo i titoli dei paragrafi suggeriscono il grado di difficoltà di un simile tentativo: «L'aria bipartita», «La convenzione dell'uscita di scena e l'aria bipartita», «Le forme tripartite», «Il ritornello nel recitativo», «Le arie a ritornello col da capo», «La coerenza nelle arie col da capo e nelle arie a ritornello col da capo», «Il contrasto nelle forme col da capo» e «Le arie statiche col da capo». Le distinzioni sono rese ancora meno nitide dal fatto che la maggior parte dei paragrafi considera le medesime problematiche: il significato della forma del testo e il suo influsso sulla partitura, la relazione musicale tra il ritornello e il contesto, che si tratti di recitativo o di aria. Un tema basilare, tuttavia, serve tanto a congiungere quanto a chiarire tali suddivisioni: il fondamentale rapporto esistente tra tutte queste forme musicali e le necessità del dramma. È inoltre evidente una generale tendenza cronologica: dopo un periodo di sperimentazione strutturale che coinvolgeva numerose forme a ritornello, i compositori finirono sempre più col confermare le aspettative, con la conseguente nascita dell'aria bipartita e, alla fine, di quella col da capo.

A metà Seicento la forma strofica rappresentava lo schermo protettivo della maggior parte delle arie. I compositori non si avvalevano più della possibilità di attribuire una musica differente alle singole strofe, ma, al contrario, la ripetizione esatta divenne a tal punto scontata che si rendeva necessaria un'unica strofa musicale. Addirittura, molte partiture non specificavano il testo delle strofe successive, tanto meno la musica, bensì lasciavano agli interpreti il compito di ricavarlo dal libretto[4] (presumibilmente, un'aria poteva venire allungata o accorciata semplicemente aggiungendo o eliminando strofe). A loro volta, le singole strofe erano organizzate in vari modi, a seconda della funzione drammatica dell'aria in questione. Spesso finivano con una sentenza riepilogativa lunga un verso o un distico, in un metro caratteristico, (esempio 17, testo a p. 316), la quale nelle strofe successive poteva venire variata, ripetuta come un ritornello, con esattezza (esempio 18, testo a p. 317), oppure leggermente modificata (esempi 19 e 20, testi a p. 318). Testi simili comportano una messa in musica bipartita o AB, che rifletta la distinzione attuata dal poeta tra il ritornello (o «sententia») e i versi precedenti. Talvolta, invece di chiudere semplicemente ogni strofa, il ritornello appare anche all'inizio (esempi 29-44, testi alle pp. 333-355); in tali casi veniva suggerita una messa in musica tripartita, o ABA.

strofici sotto forma di recitativo o di variazione strofica, invece di optare per uno schietto stile arioso.

[2] Alcune delle prime opere contengono molto meno di una dozzina di arie: nel libretto del *Ritorno di Ulisse* s'incontrano solo tre forme chiuse, in *Andromeda* cinque.

[3] Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, p. 58. Bjørn Hjelmborg, *Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, a cura di Bjørn Hjelmborg e Søren Sørensen, Copenhagen, Hansen, 1962, pp. 173-198: 174-180. Nel passato io stessa ho impiegato una classificazione basata sul tono drammatico, dividendo le arie tra comiche, serie e lamenti. Cfr. Ellen Rosand, *Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, New York University, 1971; cfr. anche Rosand, *Comic Contrast*, pp. 92-105.

[4] Talvolta gli *addenda* al libretto comprendevano ulteriori strofe per alcune arie. Cfr., ad esempio, quello pubblicato in relazione a *Medoro* (1658) in Francesco Lucio e Aurelio Aureli. *Il Medoro*, facsimile a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984, pp. CXCIV-CXCV. Indizi contenuti all'interno di diversi manoscritti del fondo Contarini indicano che, durante le prove, le strofe successive alla prima venivano regolarmente tagliate. D'altro canto, come sappiamo, spesso durante le prove venivano anche aggiunte nuove strofe. Istruzioni come «si fa la seconda stroffa» o «questa stroffa non si fa» erano comuni. Talvolta la seconda strofa veniva cassata.

Naturalmente, l'effetto di entrambi gli assetti – AB e ABA – cambiava con l'aggiunta di ulteriori strofe. I librettisti presupponevano che tutte le strofe sarebbero state messe in musica; questo non costituiva un problema con le strutture bipartite, le quali semplicemente si replicavano mantenendo le proporzioni originarie, AB CB DB e così via. Un'aria strofica tripartita, però, rischiava di divenire pesante conferendo un risalto eccessivo al materiale del ritornello: ABA ACA ADA. Per tale ragione, i librettisti modificavano la forma in uno dei tre modi seguenti: (1) cambiando il ritornello di strofa in strofa (ABA CDC EFE, esempio 29, testo a p. 333); (2) sostituendo il ritornello iniziale in ogni strofa successiva alla prima (ABA CDA EFA, esempi 28 e 30, testi alle pp. 332 e 334); oppure (3) omettendo il ritornello iniziale in tutte le strofe successive alla prima (ABA CA DA, esempio 31, testo a p. 336)[5]. Dal punto di vista musicale i primi due tipi, malgrado le differenze poetiche, finirono sostanzialmente per coincidere, in quanto i compositori nel metterli in musica seguivano le normali regole della struttura strofica: ignorando il fatto che i primi versi delle strofe erano sempre diversi, attribuivano loro la medesima musica. Il terzo tipo stimolava una maggiore varietà, con contrasti più spiccati tra ritornello e strofa; ridotti a una sola strofa, questi sono i numeri chiusi che assomigliano più da vicino alle successive arie col da capo. Sebbene la loro realizzazione musicale potesse differire, tutte le tre varianti appartengono alla categoria formale a ritornello col da capo, distinta dalla semplice aria col da capo (o dalla singola strofa cinta da un ritornello).

Impiegando l'espressione «da capo» in riferimento ad arie scritte prima del 1650 si rischia d'incorrere in un lessico anacronistico. Il termine si riferisce più propriamente a una forma che, pur sviluppandosi durante la seconda metà del XVII secolo, non raggiunse l'apice se non nei primi anni del Settecento. Pirrotta ci mette in guardia riguardo all'applicazione del termine nel caso di forme ternarie che «non hanno né l'esatta ripetizione della musica dell'inizio, né l'ampiezza e le stereotipate ripetizioni di parole, né la netta divisione in sezioni»[6]. In realtà, almeno fino agli anni '80 del Seicento, la

[5] La forma che risulta dalla prima di queste procedure può essere chiamata «da capo strofico»; Hjelmborg (*Aspect of the Aria*, p. 179) ha definito le altre due rispettivamente forma a «ritornello col da capo» e «ritornello rondò». Lo studioso non menziona la prima possibilità, forse perché sul piano musicale avrebbe ricevuto il medesimo trattamento della seconda: in genere i compositori mettevano in musica un ritornello cangiante come se fosse uno ripetuto. Esiste un'altra variante della forma a rondò-ritornello, praticata esclusivamente da Minato, nella quale i versi del ritornello iniziale (A) ritornano invertiti (C), cosicché viene implicata una forma musicale più simile ad ABC DC EC (per un esempio di tale assetto cfr. n. 35).

[6] Pirrotta, *Scelte poetiche*, p. 275, n. 22. Anche Hjelmborg consiglia di riservare la denominazione «da capo» ad arie «in which the dimensions and internal organization of the da capo section are sufficiently developed to make the part appear as a self-contained unit, almost as an aria strophe in itself, further accompanied by orchestra and followed by a ritornello, whereas the cases when the repeated section only appears precisely as a section within the strophe relying on the other sections for support could be called simply ternary aba forms» («in cui le dimensioni e l'organizzazione interna della sezione con il da capo sono abbastanza sviluppate da far apparire questa parte come un'unità autosufficiente, quasi una strofa d'aria a sé, accompagnata dall'orchestra e seguita da un ritornello, mentre nel caso in cui la sezione semplicemente si ripete alla lettera, come una sezione interna alla strofa che dipende dal sostegno delle altre, la forma può essere chiamata semplicemente ternaria ABA»; *Aspects of the Aria*, p. 180). Tuttavia, come vedremo, tra il ritornello e il resto della messa in musica esistono molti gradi d'indipendenza per i quali tale designazione appare appropriata, soprattutto perché viene effettivamente usata l'annotazione «da capo». Powers (*L'Erismena travestita*, pp. 307-309) non accetta né la definizione di Pirrotta né quella di Hjelmborg, rifiutando di conferire il rango di da capo ad arie che non siano collocate all'uscita di scena del personaggio, persino se ostentano proporzioni ampie, un elaborato accompagnamento strumentale e l'esatta ripetizione di un ritornello ben definito. Invece di tentare una definizione restrittiva, Saunders ha attuato un'utile distinzione tra disegno e forma col da capo, associando quest'ultima a un particolare schema tonale, standardizzato, che si sviluppò nella decade conclusiva del Seicento (cfr. Saunders, *The Repertoire*, pp. 185-197). Un buon esempio di precoce aria col da capo completa di annotazione identificativa, la quale incontra i criteri di Pirrotta e Hjelmborg (ma non quelli di Powers), è rappresentato da «Udite amanti» di Corinta, da *Oristeo* (Faustini/Cavalli, 1651) I, 6 [=1, 7] (cfr. Francesco Cavalli, *L'Oristeo*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown ed Eric Weimer, New York, Garland, 1982, 62: ff. 22-22^{v} [d'ora in poi citato come Garland facs.]).

struttura tripartita o ABA era considerata più una sottocategoria della forma strofica che una struttura indipendente. Ad ogni modo, rimane il fatto che queste strofe tripartite, pur potendo essere prive di una o più caratteristiche determinanti della «classica» forma col da capo, ne condividevano almeno una, la più importante: la ripetizione del materiale iniziale, il «da capo». La funzione drammatica di tale ripetizione e i modi di gestirla da parte dei compositori possono differire tra le forme in miniatura e quelle completamente sviluppate, ma sono altrettanto significativi per entrambi i tipi. Queste forme condividono interessi che trascendono le specifiche differenze musicali di dimensioni e proporzioni, sono enfatizzate – e, di fatto, giustificate – dall'uso *ante litteram* del termine «da capo», soprattutto in connessione con forme strofiche a ritornello. Dobbiamo tenere a mente, però, che la «classica» forma col da capo acquisì i suoi tratti definitivi in modo graduale, a partire da numerose fonti diverse, non solo da strofe racchiuse entro un ritornello bensì da particolari tipi di ritornello con una caratteristica funzione drammatica.

Col tempo tanto le forme bipartite quanto le tripartite diventarono delle vetrine per l'arte del compositore e del cantante, tuttavia le loro primissime manifestazioni si distinguevano a stento, musicalmente, dal recitativo. Come questo, all'inizio rispondevano a specifiche esigenze drammatiche, solo

dopo la metà del secolo si trasformarono in modelli formali completamente standardizzati. Inoltre, come vedremo, entrambi i tipi di aria possono essere collegati a una particolare convenzione del recitativo, l'aforismo di un verso, la quale fu introdotta da Busenello, sfruttata e resa popolare da Faustini, e istituzionalizzata dai libretti di Aureli e Minato.

1. *L'aria bipartita.*

Prima ad emergere come forma di diritto, l'aria bipartita si sviluppò da una messa in musica attenta, simile al recitativo, che seguiva la poesia verso per verso, rispecchiando con esattezza la struttura metrica e rimica senza elaborare o enfatizzare nessuna singola idea. Tale comportamento risulta evidente nella breve tirata di Acchille all'inizio di I, 3 nella *Finta pazza* (Strozzi/Sacrati, 1641) (esempio 17):

Ombra di timore,
Non mi turba il petto;
Nembo di sospetto
Non mi scuote il core.
Non può vero valor perder sue tempre.
In ogni habito Acchille, Acchille è sempre

La messa in musica di Sacrati, del tutto diritta e sillabica, in metro binario, è solo appena più strutturata rispetto a un normale recitativo. Ciascuna delle prime due frasi, simmetriche (pentagrammi 1-2 e 3-4), è seguita da un'eco strumentale per due violini e basso continuo; alla fine una leggera fioritura, la quale implica la ripetizione di una parte dell'ultimo verso, rafforza la chiusura formale (malgrado il passaggio finisca al tono relativo minore). La musica di Sacrati risponde al testo a tre livelli differenti: si armonizza alla sua forma, una sequenza di quattro senari culminante in due endecasillabi, con rima *abbacc*, un tipo di organizzazione che tipicamente (ma non qui) veniva replicato in una successione di strofe; sottolinea l'autoaffermazione del verso conclusivo; infine, ne intensifica la funzione drammatica in quanto prima espressione di Acchille nell'opera[7]. Anche se sarebbe difficile considerare questa breve tirata come un'aria, soprattutto in assenza di ulteriori strofe, essa illustra quell'austerità nella resa del testo che caratterizza le prime arie veneziane.

La maggior parte dei compositori, tuttavia, spinti dal proprio naturale impulso verso la chiusura formale, avrebbero tratto maggiore profitto dalla differenza metrica del distico finale, enfatizzandolo con un cambio di metro,

[7] Si tratta di una precoce aria di presentazione; cfr. p. 350.

tonalità e/o stile melodico, e coronandolo con un ritornello strumentale basato sullo stesso materiale musicale – una sorta di reiterazione non verbale del testo. Tale trattamento veniva incoraggiato quando il verso o il distico finale veicolavano un significato caratteristico, in forma di epigramma o di aforisma. Se simili versi o distici ricompaiono nelle strofe successive in veste di ritornello, l'enfasi assume un peso strutturale ancora più grande. Ma il risultato non è meramente formale; la reiterazione adempie una funzione retorica richiamando più volte l'attenzione sul messaggio del ritornello, già marcato.

Reagendo alla combinazione di distinzioni formali e retoriche, caratteristica di simili testi, i compositori scrivevano arie essenzialmente bipartite, ovvero differenziavano con chiarezza il ritornello o la morale riepilogativa (la sezione B) dal resto (A). Al fine di rafforzare le distinzioni generali di metro e stile melodico gli autori spesso cambiavano l'organico dell'accompagnamento, dal nudo basso continuo al tutti degli archi; talvolta focalizzavano ancora di più l'attenzione sul cambio di scrittura a metà aria intonando i versi subito precedenti in stile recitativo (come nell'esempio 20), così da intensificare l'effetto del ritornello o della morale.

Nelle primissime arie di Cavalli la differenziazione tra le sezioni A e B è spesso piuttosto netta. A volte, come in «O benefico Dio» di Jarba nella *Didone* (Busenello/Cavalli, 1641) III, 10, il ritornello rappresenta l'unica parte della forma chiusa a essere messa in musica liricamente (esempio 18):

O' benefico Dio,
O' dator delle gratie, e de favori,
Felicità mi doni,
Che soprafà
L'humanità;
Chi più lieto di me nel mondo fia,
Se Didon finalmente sarà mia.

O' secreti profondi,
Non arrivati dal pensiero humano;
Per contemplarli
Forza non hà
L'humanità;
Chi più lieto di me...[8]

Qui la scrittura lirica, fiancheggiata dal relativo ritornello strumentale di cinque battute, enfatizza la felicità incredula di Jarba davanti alla possibilità che Didone voglia appartenergli, pur temendo il contrario. Viceversa in

[8] D'ora in poi tutti i ritornelli saranno indicati in corsivo.

alcuni casi, fatto più notevole, Cavalli ha messo in musica in stile recitativo solo il ritornello, in modo da distinguerlo dal corpo della strofa. Il ritornello di un'altra aria di Jarba, «Rivolgo altrove il piede» (II, 2), rappresenta un grido di angoscia, affetto reso con maggiore efficacia dall'irregolarità del recitativo piuttosto che da una metrica lirica (esempio 19):

Rivolgo altrove il piede,
E'l cor mio resta qui.
D'aita, e di mercede
Veder non spero il dì.
Insanabile mal m'opprime il core,
Son disperato, e pur nutrisco amore.

Derelitto, ramingo
Didone, ahi dove andrò,
Lagrimoso, e solingo
Le selci ammolirò;
Dirà pur sempre agonizando il core
Son disperato, e pur nutrisco amore.

Il mero cambio di stile è sufficiente a focalizzare l'attenzione sul ritornello.

Di solito, tuttavia, il contrasto era più tenue e non comportava nessun cambio di stile. Tra i numerosi primi esempi d'aria bipartita standard, senza ripetizioni, caratteristica è quella di Erino, «Stolto chi fà d'un crine», dalla *Virtù de' strali d'Amore* (Faustini/Cavalli, 1642), I, 9 (esempio 20):

Stolto chi fà d'un crine
A la sua libertà laccio, e catena;
D'una infida Sirena
Amando l'empio bello, ed homicida,
Che mentre l'alma affida
Gl'appresta eterne, e misere ruine:
Amor è un precipitio, e morte alfine.

Sfortunato quel piede,
Che errando và per l'amoroso impero,
In cui scacciato il vero
Sol la bugia s'annida, e il tradimento,
La perfidia, il tormento,
Il lungo affaticar senza mercede:
Amor è fele al core, e non ha fede.
[Seguono altre due strofe]

Composta da quattro strofe di sette versi che terminano con un ritornello sentenzioso, variato di volta in volta, la forma del testo è piuttosto

irregolare in quanto metro e rima non si confermano del tutto a vicenda. Questa dev'essere la ragione per cui Cavalli scelse di riservare alle prime sei versi un trattamento parlato; ad ogni modo, egli mise in musica il ritornello separatamente dal resto, passando al metro ternario e ricorrendo a materiale musicale diverso, suggerito dalle immagini in esso contenute. Il verso spicca grazie al caratteristico motivo della «precipitio», il quale costituirà il soggetto del successivo ritornello strumentale. La musica del ritornello poetico è inequivocabilmente ispirata al testo, però solo nella prima strofa; vi calza molto meno bene nei ritornelli successivi.

In quest'aria l'equilibrio tra le due sezioni è più solido di quanto farebbe pensare la distribuzione del testo; la peculiarità musicale della sezione B, soprattutto quando rinforzata dal ritornello strumentale che la riecheggia, ne compensa la relativa brevità. La tendenza a modificare le proporzioni della forma poetica per intenti drammatici aumentò in maniera notevole nel corso del secolo; di fatto le sezioni B non bilanciarono semplicemente la maggiore lunghezza delle sezioni A, bensì alla fine le superarono (come nell'esempio 22). Di solito porre l'enfasi su B comportava la ripetizione di musica e testo; le due esposizioni in genere avvenivano a differenti livelli tonali, la seconda riportava il pezzo alla tonica. In simili casi sarebbe più appropriato identificare la forma risultante come ABB', e non AB. Questo tipo d'aria bipartita ampliata era il predominante[9].

A volte la ripresa del materiale di B era solo parziale; più spesso, tuttavia, la ripetizione coinvolgeva l'intera sezione, soprattutto quand'essa comprendeva un ritornello compiuto. In un'aria per Dema dall'*Egisto* (Faustini/Cavalli, 1643), «Piacque à me sempre più» (II, 8), la sezione B è ripetuta non solo nella sua interezza ma anche in singole parti, donando così grande enfasi al messaggio del ritornello (esempio 21):

Piacque à me sempre più
La vaga gioventù d'ogn'altra etade;
Sempre quella beltade
Mi porse più contento,
Che non havea ruvido pelo al mento.
Chi hà provato il mio amor mi dice errai?
Non credo un sì, non credo udir gia mai.

Labro lanoso à me
Un sol bacio non diè, che mi ricordi,

[9] Alfred Lorenz battezzò questa forma «aria secentesca»; cfr. Alfred Lorenz, *Alessandro Scarlattis Jugendoper*, Augusta, Benno Filser Verlag, 1927, vol. I, pp. 213-218.

Ben con desiri ingordi
Io volsi ambrosie care
Da guance tenerelle ogn'or succhiare.
Chi hà provato...
[Segue un'altra strofa]

Qui l'estesa e irregolare ripetizione del materiale di B suscita un senso di chiusura armonica maggiore del solito; in realtà B' si pone in contrasto con B, però dal punto di vista armonico le due sezioni sono quasi identiche: entrambe si muovono dalla relativa maggiore alla tonica, sebbene solo B' vi rimanga. In questo caso la ripetizione adempie una funzione sia formale che espressiva: non solo enfatizza il messaggio del ritornello, ma serve a fissare stabilmente il pezzo alla tonica. Nelle più elaborate arie ABB', soprattutto dopo la metà del secolo, l'espansione s'ispirava a considerazioni tanto musicali – il desiderio di determinare la chiusura armonica – quanto retoriche.

Nonostante le differenze di proporzioni, dimensioni e stile musicale, i cinque esempi precedenti illustrano tutti l'evoluzione dell'aria bipartita a partire dall'estetica del recitativo; mostrano come il tentativo da parte del compositore d'intensificare la struttura e il significato di certi tipi di testo abbia condotto alla forma bipartita. Ma la diretta relazione tra i comportamenti del recitativo e questa forma viene dimostrata in maniera ancora più vivida se si considera una prassi caratteristica della stessa poesia recitativica: l'uso dell'arioso epigrammatico. La spinta dietro la forma e il comportamento sono gli stessi: il desiderio di focalizzare l'attenzione sul climax conclusivo.

Le battute finali di tipo aforistico non erano connesse esclusivamente alla poesia di forma chiusa; nei libretti degli anni '40 del Seicento ricorrono spesso al termine di tirate in recitativo, talvolta coincidono con la fine della scena e l'uscita dell'interprete. I compositori (in primo luogo Cavalli, di quando in quando Monteverdi) tendevano a mettere in musica tali versi liricamente, in stile arioso, ripetendoli ed enfatizzandone così la funzione enfatica – nonché il significato[10]. Spesso sia la funzione che il significato

[10] Nella *Finta pazza* esistono molti passaggi di questo genere, di solito composti da più di un verso, i quali svolgono una funzione enfatica senza necessariamente concludere la scena. I libretti di Faustini costituiscono una fonte particolarmente ricca di esempi simili. Il *locus classicus* di tale procedimento fu identificato da Pirrotta in un'opera romana, *La catena d'Adone* (1626) di Mazzocchi e Tronsarelli. Pirrotta considera simili passaggi degli antenati della cavata e, alla fine, della cavatina; essi venivano estratti (ossia «cavati») dalla poesia di recitativo per essere messi in musica liricamente. Cfr. Pirrotta, *Scelte poetiche*, p. 261 e n. 14; cfr. anche Powers, *L'Erismena travestita*, p. 280; cfr., più recentemente, il decisivo Fabbri, *Istituti metrici e formali*, pp. 180-185 e Colin Timms, *The Cavata at the Time of Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, pp. 451-477. Usando il termine in una lettera indirizzata a Pagliardi (Appendice II.5b), Ivanovich fornisce una chiara idea dello scopo di tali operazioni: sottolineare un particolare passaggio del testo («Se poi ritrovasse qualche affetto nel recitativo, che si possa ridurre in una cavata, non tralasci di farlo, che vien gradito qualche risalto improviso»). In effetti si può incontrare il termine «cavata» in alcune partiture operistiche dell'epoca, dove sembra riferirsi ad arie basate su testi molto corti, metricamente chiusi, privi di ritornello o di qualsiasi altro tipo di segnale formale (cfr. la partitura viennese dell'*Orfeo* [1673] di Sartorio, discusso in Rosand, *L'Ovidio trasformato*, p. XXXIII). Un pezzo analogo è illustrato nel cap. XI (esempio 51).

venivano ulteriormente intensificati da un ritornello strumentale o da una sinfonia basati sul medesimo materiale, come accadeva per gli equivalenti motti delle arie[11].

I recitativi culminanti in epigrammi continuarono ad essere usati ben oltre la metà del secolo, non solo per conferire enfasi ma più spesso per marcare le uscite di scena. Tanto Minato quanto Aureli li prediligevano; *Erismena* (Aureli/Cavalli, 1655) ne contiene un gran numero, di lunghezza molto variabile. La scena 10 dell'atto I, ad esempio, finisce con un recitativo di sette versi affidato ad Idraspe, culminante in un distico aforistico d'allusione sessuale, messo in musica liricamente:

Amor Nume bendato
Che di foco novel nutre mia speme
I perigli non vede, e non li teme.
De passati successi
La memoria hò perduta, e sappi amico,
Che à l'amorose brame
Un cibo sol non trasse mai la fame[12].

A volte non il significato, bensì la funzione dell'uscita di scena sembra aver indotto a mettere in musica liricamente un verso o un distico di recitativo, come nel caso dell'arioso di chiusura di Argippo da *Erismena* I, 3:

[11] In *Ormindo* (III, 9), ad esempio, un lungo recitativo di Mirinda finisce con un verso di arioso seguito da una sinfonia ad esso imparentata, ma senza che il personaggio esca di scena (f. 157v). In *Ormindo* (III, 11) Cavalli giunse persino a trasformare un analogo verso conclusivo in un duetto arioso (ff. 163v-164). Nelle partiture operistiche del periodo i termini «sinfonia» e «ritornello» non sono usati esattamente come sinonimi; il primo è di solito riservato ad autonomi movimenti d'introduzione (*ouverture*) o a singoli movimenti strumentali all'interno del dramma, posti ad accompagnare una qualche azione, mentre il secondo si riferisce a ritornelli strumentali che separano l'una dall'altra le strofe di un'aria.

[12] Per un'analisi della revisione di questo passaggio, avvenuta nel 1670, cfr. Powers, *L'Erismena travestita*, p. 286.

Lodato il Cielo? anch'io piagato un dì
Torno in Corte a mirar chi mi ferì.

Questi ariosi enfatici alla fine si congiunsero funzionalmente e testualmente all'aria d'uscita[13].

Tale connessione è ben illustrata in due esempi da *Erismena*, i quali comportano il confronto tra due versioni della partitura, l'originale del 1655 [1656] e una revisione risalente a prima del 1670[14]. In un caso l'aria di uscita di un personaggio comico (Alcesta) sostituisce l'arioso di uscita di un altro (Flerida), eliminato durante la modifica della scena. I testi dell'aria e dell'arioso sono equivalenti; entrambi commentano l'azione che precede, ma l'aria è naturalmente più enfatica (e fornisce al personaggio maggiori possibilità comiche). Nell'altro caso (da I, 10), a quello che nella redazione più antica era un arioso di uscita, nella versione successiva viene fatta seguire un'aria d'uscita dello stesso personaggio, la quale amplifica l'affetto dell'arioso. Qui l'effetto culminante viene intensificato, non sostituito[15].

Di fatto, persino molto prima della revisione di *Erismena* era abbastanza comune che un arioso sentenzioso venisse intensificato facendogli seguire un'aria d'uscita; simili sequenze di eventi lirici erano caratteristiche soprattutto per i monologhi comici delle partiture di Cavalli su libretti di Faustini. In tali scene la musica si armonizza al dramma: l'aumento dello slancio verso l'uscita di scena era confermato dall'incremento dell'intensità e della struttura musicale[16].

[13] Cfr., ad esempio, la tirata conclusiva di Aceste in *Argia* III, 3 (Garland facs., 3: ff. 115^{v}-116). Ne esistono molti esempi in *Scipione affricano*: per Scipione in II, 11 (Garland facs., 5: f. 78); per Ericlea in III, 4 (Garland facs., 5: f. 102); e per Sofonisba in III, 10 (Garland facs., 5: f. 112^{v}). Cfr. anche *Adelaide* I, 1 e I, 2 (Garland facs., 8: rispettivamente ff. 8 e 12). La procedura dell'arioso enfatico era ancora in uso nel *Giustino* (Beregan/Legrenzi, 1683); cfr. Glixon, *Recitative*, pp. 379-385.

[14] Per la datazione delle partiture di *Erismena* cfr. Powers, *L'Erismena travestita*, pp. 271-272.

[15] L'aria di uscita è di forma ABA, non nella più caratteristica ABB, una distinzione che discuteremo più avanti (cfr. Powers, *L'Erismena travestita*, pp. 277-293). In altre opere modificate per anni esistono numerosi esempi dove una «sententia» d'uscita in recitativo o arioso è stata sostituita da un'aria. Cfr., ad esempio, le partiture di Venezia e Modena per *Le fortune di Rodope e Damira*, I, 13. In *Scipione affricano* III, 11 quello che nel libretto era un recitativo d'uscita per Scipione, nella partitura è stato trasformato in un'aria strofica mediante l'aggiunta di alcuni versi (Garland facs., 5: ff. 113^{v}-114^{v}).

[16] Esistono numerosi esempi di questo incremento dello slancio musicale in *Egisto*, *Ormindo* e *Doriclea*. Cfr. p. 329.

1.1. *La convenzione dell'uscita di scena e l'aria bipartita.*

Nonostante le arie ABB' non coincidessero sempre con la partenza di un personaggio, almeno non prima del 1650, i due livelli dell'azione, il musicale e il drammatico, erano del tutto compatibili. Quando le arie venivano associate a un'uscita di scena, la intensificavano in misura ancora maggiore. Inoltre i ritornelli strumentali d'eco, generati comunemente tanto dall'aria quanto dall'arioso epigrammatico, agevolavano l'atto d'uscire di scena; forse le espansioni ariose e le arie in certi casi venivano introdotte proprio per giustificare l'inserimento di simili passaggi strumentali[17].

Durante gli anni '50 e '60 le arie bipartite gravitarono sempre di più attorno alla conclusione delle scene; il crescente interesse del pubblico veneziano per i cantanti e le loro esibizioni all'interno delle arie dev'essere stato parzialmente responsabile di questa tendenza a riservare il meglio per la fine. Una volta assunte una funzione e una collocazione convenzionali; tali arie vennero liberate dall'austerità della messa in musica in stile recitativo; di conseguenza la stretta corrispondenza tra musica e testo, caratteristica dei primi esempi, cedette a un trattamento musicale più elaborato. Benché l'espansione musicale interessasse intere arie, era ancora la sezione B – il ritornello o l'aforisma – a ostentare la maggiore libertà: l'invenzione musicale ne rafforzava ulteriormente la funzione di marcare l'uscita di scena. Oltre a ciò, l'espansione poteva ancora servire a scopi drammatici, contribuendo alla caratterizzazione o al delineamento di un conflitto all'interno di un'aria.

In *Erismena* il testo di «Comincia à respirar» (I, 12), interpretato dall'eroina eponima, comprende due sezioni diseguali, rispettivamente di quattro e due versi. L'aria è un monologo, nel corso del quale Erismena prova a nutrire delle speranze riguardo al proprio tentativo di riconquistare l'amante infedele; nel ritornello, dove viene riassunto il significato del testo, la protagonista esorta se stessa all'ottimismo: «Vivi lieto sù sù, / Ridi in mezo del duol, non pensar più» (esempio 22):

Comincia à respirar
Più giocondo ò mio cor l'aure vitali,
Satie di fulminar
Spera veder un dì l'ire fatali:
Vivi lieto sù sù,
Ridi in mezo del duol, non pensar più.
[Segue un'altra strofa]

[17] Ciò poteva non essere strettamente necessario, poiché i pezzi autonomi di musica strumentale non sono del tutto sconosciuti in queste partiture. Cfr., ad esempio, l'indipentente Sinfonia d'uscita posta alla fine di *Scipione affricano* I, 4 (Garland facs., 5: f. 13^{v}).

La messa in musica di Cavalli compensa la diversa lunghezza delle due sezioni grazie al mezzo consueto, ossia l'espansione di B: cambio di metro, aggiunta di archi al basso continuo, nuovo materiale motivico, ampliamento mediante l'introduzione di echi strumentali tra le frasi, ripetizione dell'intero testo, ritornello strumentale conclusivo basato su materiale proprio; il tutto serve a enfatizzare la funzione riassuntiva del ritornello poetico, rendendo così l'essenza emozionale del testo di Aureli. La sezione A è composta da due sottosezioni, di cui la prima modula dalla tonica, Re minore, alla dominante, La maggiore, mentre la seconda rimane nella relativa maggiore, Fa. Con una simmetria un po' insolita, le due sezioni B sono speculari, in quanto la prima modula dalla tonica alla sottodominante, la seconda si muove in direzione inversa. L'aria tocca tutte le consuete tonalità affini, ma la loro successione genera una struttura armonica piuttosto atipica. L'enfasi posta dal compositore sul ritornello conferisce profondità alla caratterizzazione evocando energia e autocontrollo, doti che aiuteranno Erismena a realizzare il suo obiettivo di riconquistare l'affetto di Idraspe.

Il fiorire dell'aria bipartita fu essenzialmente un fenomeno musicale. Il librettista poteva pretendere una ripetizione musicale scrivendo un ritornello, oppure suggerire un contrasto musicale giustapponendo metri fortemente discordi; però la replica ed espansione della sezione B, nelle arie AB, dipendeva dal compositore.

Malgrado il carattere convenzionale, l'aria ABB' non si affrancò mai del tutto dalle sue origini in quanto procedura drammatica finalizzata a enfatizzare una battuta conclusiva; ovvero, se un testo era privo di una chiusura epigrammatica degna di rilevo, il compositore non si sentiva obbligato a scrivere un numero chiuso di struttura ABB'. Ciò è esemplificato da un'insolita aria di *Argia* (Apolloni/Cesti, 1669): «Aurette vezzose» (I, 2), interpretata da Feraspe, contiene un ritornello di quattro versi di cui Cesti ripete solo i primi due – i più importanti per il significato del testo – con una musica diversa (esempio 23):

Aurette vezzose,
Foriere del giorno
Ch'errate d'intorno
Con ali di rose,
Volgetevi à mé;
E dite dov'è
Coleì, che desia
Il mio Regno, il mio cor, l'anima mia.

Stellanti zaffiri,
Ch'i mali influite,

Se mai compatite
D'un'alma i sospiri,
Volgetevi à mé...[18]

Inoltre, il ritornello strumentale non si basa sulla sezione B, come ci saremmo aspettati, bensì su A. La forma musicale di quest'aria si sovrappone in maniera interessante a quella della poesia: le prime due frasi della sezione A racchiudono tutto il primo periodo del testo (versi 1-5), incluso il primo verso del ritornello, e modulano dalla tonica, La minore, alla dominante, passando attraverso la relativa maggiore; la terza frase di A intona il secondo verso del ritornello (verso 6) due volte, quindi chiude alla relativa maggiore. La sezione B mette in musica gli ultimi due versi del testo, 7-8, espandendoli un po' per mezzo di ripetizioni in progressione, per poi terminare sempre alla relativa maggiore. La sezione conclusiva dell'aria (C) riprende i versi 5-6 su una musica completamente nuova, facendoli procedere per la prima volta assieme. Di fatto, dunque, sebbene la forma del testo implichi chiaramente una normale aria bipartita, Cesti ne scrisse una tripartita, preferendo enfatizzare la domanda indiretta («dite dov'è») a metà della strofa invece dell'endecasillabo finale; ovvero, conferì rilievo al senso del testo a discapito della forma, ignorando la convenzionale struttura a ritornello.

In alcune tarde arie bipartite la libertà del compositore divenne ancora più aggressiva. Spingendosi oltre l'elaborazione e la variazione estreme, giunse alla creazione di nuova musica per la seconda sezione B. Anche se tali espansioni spesso tendevano ad aumentare lo slancio in avanti di queste arie, prolungando in tal modo l'impeto ABB, allo stesso tempo, con la creazione di forme ABC a partire da materiali AB, non rispettavano il testo del librettista. Ad esempio in «Cieca Dea la tua possanza» da *Eliogabalo* (Aureli/Boretti, 1668) I, 19, interpretata da Flavia, Boretti ripeté il testo di B (versi 3 e 4) con una musica differente – e non solo dal punto di vista armonico, come ci si sarebbe aspettati, ma anche da quello ritmico e melodico (esempio 24):

Cieca Dea la tua possanza
Non m'afflige, e non m'atterra;
Con usbergo di costanza
Armo il sen per farti guerra.
[Segue un'altra strofa]

B' inizia ad assomigliare a B solo all'altezza del melisma finale su «guerra», ma la seconda volta quest'ultimo viene espanso in maniera sequenziale

[18] Quest'aria proviene dalla partitura veneziana del 1669, ma probabilmente compariva anche nell'originale messa in musica per Innsbruck (1655).

sopra una struttura armonica desunta dalla fine di A, di cui suona come una variante ornata. Malgrado il testo, quindi, B' in realtà condivide il proprio materiale tanto con A quanto con B, mentre il ritornello strumentale potenzia l'effetto unitario, essendo un composto di A (bb. 1-5) e di B' (bb. 16-19). Boretti creò un'aria circolare, la cui forma non era suggerita dal testo di Aureli[19].

Nelle *Fortune di Rodope e Damira* (Aureli/Ziani, 1657) Ziani trattò con analoga libertà numerosi testi d'aria. «Voglio un giorno innamorarmi», cantata da Lerino (II, 7), è costruita su una sestina, i cui ultimi due versi costituiscono un ritornello (esempio 25):

Voglio un giorno innamorarmi
Donne belle, mà però
Con tal patto, che lasciarmi
Lusingar da voi non vò.
Sò, che amando tradite, e scaltre ogn'hora
Voi la fate sù gl'occhi à chi v'adora.

Far le morte, o spasimate
Con me nulla gioverà,
Perche l'arti vostre usate
Mi son note un tempo fà.
Sò, che amando...

Il compositore non enfatizza il ritornello alla maniera convenzionale, bensì innanzitutto riprende la musica dei versi 3-4 riportandoli alla tonica, mentre originariamente li aveva chiusi alla relativa minore, quindi procede con il ritornello, di cui ripete ampiamente, come consueto, solo l'ultimo verso, per poi portarne avanti il motivo fino al successivo ritornello strumentale. Più che bipartita, la forma può essere descritta come una struttura ABB'CC' in miniatura; sembra che, per la propria concezione musicale, Ziani avesse bisogno di due ulteriori versi prima del ritornello.

Pure l'aria di Rodope «Luci belle, se bramate» (I, 8), un'altra forma strofica di sestine con un evidente ritornello, appare espansa al centro (la musica dei versi 3-4 viene trasposta e ampliata) e di nuovo si ripete solo il verso finale del ritornello, dopodiché il materiale di questo viene ripreso nel ritornello strumentale; la forma, ancora una volta, risulta ABB'CC', o addirittura ABB'CDD' (esempio 26):

[19] Non esistono evidenti ragioni drammatiche per cui Boretti dovesse cambiare la forma impostata dal librettista. S'incontrano numerosi esempi dello stesso tipo di modifica nell'*Orfeo* di Sartorio.

Luci belle, se bramate
Di saper quant'io v'adori,
Osservatelo a gl'ardori,
Che nel sen voi mi vibrate.
E direte, che in amarvi
Posso struggermi ben, mà non lasciarvi.

Lumi cari se volete
Penetrar i miei martiri,
Dicerneteli à i sospiri,
Che dal cor uscir vedete,
E direte...[20]

Entrambe le arie rappresentano una deviazione dalla forma ABB', caratterizzata da una pesante enfasi su B; esse generano l'apparenza di una composizione continua, nonostante il testo. Nella seconda aria tale illusione è rafforzata dalla relazione motivica tra A e B, che sparisce nella ripetizione variata di B.

Questo tipo di ampliamenti e variazioni ingiustificate dal punto di vista testuale, in certi casi ispirate da considerazioni drammatiche, costituiva un sintomo del generale allentamento dei legami tra musica e testo. Esistevano anche altri segnali, tra cui l'inappropriata applicazione di ornamenti melismatici e l'emancipazione dei ritornelli strumentali dalle rispettive arie[21]. Ma rappresentava anche un fattore della flessibilità della stessa forma bipartita, dell'essenziale compatibilità di tale struttura con l'andamento del dramma, la sua abilità a svanire o a venire annoverata tra le azioni normali. Persino se reiterata in termini strofici, la forma ABB' risultava determinante, attiva, in progresso; durante il suo corso si poteva svolgere un'azione. E anche quando non contrassegnava l'uscita di scena di un personaggio, era sempre in grado di mantenere lo slancio in avanti, permettendo all'azione scenica di proseguire dopo una breve interruzione.

2. *Le forme tripartite.*

Non sempre, però, era drammaticamente appropriato o necessario avanzare verso lo scioglimento; spesso le situazioni caratterizzate dall'ossessività o dall'indecisione, dove il conflitto rimaneva irrisolto, venivano descritte

[20] Le strofe di Rodope s'intrecciano ad altre per Nigrane.

[21] Ziani si è spesso reso responsabile di melismi inappropriati, compreso uno sulla parola «meno» nell'aria di Damira da *Rodope* (II, 1). L'emancipazione dei ritornelli strumentali dalle rispettive arie è particolarmente impressionante nel *Medoro* di Lucio (cfr. Morelli e Walker, *Migliori plettri*, pp. CLII-CLIII).

con maggiore efficacia dalla stasi formale piuttosto che dal cammino verso una meta. Di conseguenza alcune strutture non strofiche, così come le singole strofe, erano cinte da un ritornello; in contesti non strofici tali ritornelli, lunghi o brevi che fossero, quartine epigrammatiche o esclamazioni di un verso, tendevano a favorire la chiusura formale semplicemente delimitando i segmenti di testo racchiusi tra le loro apparizioni.

Ben lungi dal segnalare automaticamente le arie, tuttavia, nelle opere degli anni '40 e dell'inizio dei '50 tali ritornelli erano utilizzati in primo luogo e con grande efficacia per intensificare il recitativo, interrompendo in maniera imprevedibile i passaggi di libero dialogo per dar spazio a degli sfoghi emozionali. Fu solo dopo la metà del secolo che si giunse ad associare regolarmente i ritornelli con poesie dalla struttura più rigorosa, e divenne una procedura standard mettere in musica il tutto in stile lirico. Di per sé il ritornello, al pari della battuta finale aforistica, era essenzialmente un espediente emozionale suggerito dal dramma. Suscitato da un eccesso emozionale – altrimenti perché un personaggio avrebbe ripetuto le stesse cose più di una volta? –, proprio la reiterazione del ritornello stimolava l'enfasi musicale, la quale, nell'ambito del recitativo, comportava a livello di partitura un cambio o un contrasto stilistico, in genere un'espansione lirica – oppure, se il contesto era già lirico, uno sfogo in recitativo. Simili ritornelli raggiungevano una straordinaria potenza grazie alla loro imprevedibilità; solitamente non preparati dal recitativo racchiuso tra le loro ricorrenze, davano l'impressione di nascere in modo naturale dalla tracimazione emotiva di un personaggio. Nel contesto del recitativo i compositori erano liberi di ampliare i ritornelli proprio perché questi sembravano scaturire direttamente dai sentimenti e non dalla ragione. Nelle arie, invece, ciò poteva originare un effetto ridicolo; la prevedibilità del ritornello ne comprometteva o attenuava l'immediatezza drammatica, l'artificio ne indeboliva il legame con i sentimenti del personaggio. Tali problemi venivano aggravati, ovviamente, dalla forma strofica, pertanto fino alla metà del secolo le arie di struttura ABA erano state meno comuni rispetto a quelle ABB'. In seguito, soprattutto nella modalità non strofica, gli schemi ABA aumentarono di frequenza e dimensioni, soppiantando col tempo sia la struttura bipartita che lo stesso stroficismo, fino diventare, per i successivi cent'anni, la forma dominante dell'opera: l'aria col da capo[22].

[22] La proporzione delle arie strofiche tripartite in opere scelte un po' a caso è la seguente: *Xerse* (1654) 16/37; *Erismena* (1655) 5/29; *Eliogabalo* (1668) 24/52; *Orfeo* (1673) 33/50. Nella revisione di *Argia* alcune strofe tripartite sostituirono le bipartite. Nelle opere che vennero modificate la maggioranza delle arie aggiunte è di forma tripartita.

Come l'aria bipartita, quindi, quella col da capo affondava le proprie radici nello stile recitativo, e precisamente nell'uso di passaggi cinti da un ritornello[23]. Tanto l'affinità quanto le divergenze tra le due procedure – il ritornello nel recitativo e l'aria racchiusa da un ritornello – sono illustrate con chiarezza nelle prime collaborazioni di Faustini e Cavalli. Questi lavori, più di ogni altro di quel periodo, sfruttarono il ritornello sia nell'aria che nel recitativo quale mezzo emozionale-strutturale.

2.1. *Il ritornello nel recitativo.*

Nei libretti di Faustini i lunghi passaggi in recitativo erano periodicamente marcati da ritornelli di uno o più versi i quali si distinguevano dal resto a causa del metro o della rima, come pure, di solito, per la forza emotiva. Il loro effetto, tuttavia, dipendeva in primo luogo dalla reiterazione, anche tre o quattro volte nel corso della stessa scena, la quale veniva intensificata da Cavalli tramite i mezzi consueti: passaggio a un metro diverso, ripetizione del testo, espansione musicale, cambio stilistico, aggiunta di un accompagnamento d'archi, frequente annessione di un ritornello strumentale basato sul medesimo materiale.

Numerose tirate in *Ormindo* (1644) sono articolate mediante ritornelli. Nel monologo di Nerillo dell'atto I, scena 3, un ritornello di tre versi, moralizzante e simmetrico, racchiude un lungo passaggio di recitativo in versi sciolti che sviluppa la morale del ritornello: «O sagace chi sà / fuggir, come il suo peggio / La donnesca beltà» (esempio 27):

O sagace chi sà
Fuggir, come il suo peggio
La donnesca beltà.
Beltà mentita, e vana,
Che per far lacci à cori
Và rubando i capelli
A teschi infraciditi entro gl'avelli:
Ma che parlo de' morti,
Se con vezzi lascivi
Pela spietatamente insino i vivi?
O sagace chi sà...

Cavalli caratterizzò il ritornello intonandolo con uno stile arioso molto elaborato, dove il testo viene espanso e rimodellato tramite la ripetizione di singoli versi e parole, per poi riprendere infine l'intero testo su una musica

[23] A questo riguardo cfr. Powers, *L'Erismena travestita*, p. 309.

variata. Scale melismatiche di semicrome interpretano la parola «fuggir» a ogni sua ricorrenza; gli archi riecheggiano brevemente varie frasi vocali, concludendo con un ritornello strumentale più sostanzioso, a mo' d'eco, basato sul motivo «fuggir». La seconda esposizione del ritornello poetico, esattamente uguale alla prima, inaugura la prima delle due arie della scena con un crescendo lirico, del tipo da noi già osservato in connessione con l'arioso sentenzioso. Il progressivo aumento dell'organizzazione lirica all'inizio fu peculiare dei monologhi comici, in seguito interessò anche quelli seri[24].

Era un'incombenza dei personaggi comici pronunciare delle generalizzazioni moralistiche sul comportamento dei loro padroni, rivolgendosi sia al pubblico che ai personaggi sul palco. La spiccata artificiosità della ripetizione aiutava a distanziare simili osservazioni dall'immediatezza del dramma per convergerle in maniera più diretta sul pubblico. Le cose erano diverse per i personaggi seri, i quali avevano bisogno di particolari licenze per ripetersi o esprimersi in una forma chiusa; le passioni estreme costituivano praticamente la loro unica giustificazione. Per tali personaggi i ritornelli inseriti all'interno del recitativo offrivano un'opportunità d'espressione lirica senza le limitazioni di un numero chiuso. Sembra infatti che a Cavalli e Faustini interessasse particolarmente il ritornello, con il suo potere di trasmettere le passioni, quale espediente emozionale nell'ambito di contesti seri.

In *Ormindo* questa capacità viene sfruttata soprattutto in rapporto con un personaggio: Sicle, la principessa abbandonata, la cui finta morte riaccende l'affetto dell'amante suscitando il simmetrico scioglimento della trama. A differenza degli altri personaggi principali, Sicle non canta nessun'aria (è la più seria tra tutti gli amanti, la più costante nella fedeltà), però gli appassionati recitativi da lei interpretati sono spesso punteggiati da ritornelli, alcuni dei quali appaiono abbastanza lunghi. Le sue estese tirate in I, 5 vengono interrotte in vari punti da tre ritornelli consecutivi, di dimensioni e intensità differenti. Nel capitolo precedente abbiamo visto come Cavalli abbia enfatizzato soprattutto l'ultima, una quartina racchiusa da un ritornello, per mezzo di una scrittura lirica che comportava ripetizioni di parole, dissonanze, sincopi, progressioni e altre consuete tecniche espressive (cfr. esempio 8):

[24] L'esempio 21 fa parte di tale scena: costituisce la seconda di due arie separate da un passaggio in recitativo. Un caso particolarmente efficace per quanto riguarda i personaggi seri è rappresentato dal soliloquio di Sofonisba in *Scipione affricano* II, 9, analizzato nell'esempio 91.

Chi, chi mi toglie al die
Carnefice pietoso
De le sciagure mie?
Chi, chi mi toglie al die.
Angoscie aspre, ed acerbe,
Se tanto fiere siete,
Perche non m'uccidete?
De la sua vita priva
Non viva più la misera, non viva.
Chi, chi mi toglie al die...[25]

I cinque versi che separano le due ripetizioni del ritornello sono trattati come un semplice recitativo, ma dal punto di vista musicale non ne sono disgiunti; al contrario, per come Cavalli li ha messi in musica, essi conducono con forza alla sua riapparizione, poiché la loro chiusura alla dominante aspetta il ritornello per confermare la tonica. Nel complesso l'effetto è cumulativo: il secondo grido di disperazione, «Chi, chi mi toglie al die», rappresenta il culmine dell'intero passaggio. Qui la ripetizione favorisce il progresso più che la restrospezione; la seconda comparsa del ritornello sembra più potente in quanto è stata anticipata dalla prima.

Inoltre, ogni singolo ritornello può quasi essere pensato come un'aria ABA in miniatura. Di fatto, la struttura di questo «ritornello dentro il ritornello» esemplifica l'ispirazione espressiva del ritornello in generale, nonché illustra un'importante distinzione tra due tipi di ritornello, sulla quale torneremo in seguito: il verso d'esclamazione passionale e le enunciazioni più estese, costituite da più versi. Sembra abbastanza naturale, data la temperatura emotiva con cui inizia il testo del ritornello, che all'interno di questo si debba a sua volta generare un ritornello di un solo verso, al quale viene richiesto di risolvere una cadenza sospesa. I quattro versi del ritornello di Sicle non sembrano strutturati in maniera artificiosa, né sono statici dal punto di vista drammatico; essi formano un singolo gesto lirico, ispirato dall'emozione.

Il passo dal ritornello lirico in un contesto recitativico all'aria col da capo era piccolo; tutto quello che ancora mancava era l'integrazione formale del testo e della musica racchiusi tra le sue ricorrenze. Nelle arie, però, i compositori dovevano lavorare più duramente per eguagliare l'intensità che poteva essere raggiunta dai ritornelli nell'ambito di un recitativo; dovevano infondere alla forma dell'aria un'energia propulsiva, in modo da contrastare l'effetto statico della ripetizione.

[25] Cfr. cap. IX, pp. 290, esempio 8.

2.2. *Le arie a ritornello col da capo.*

Le prime arie ABA, in maggioranza comiche, non erano diverse dalle bipartite per quanto riguarda la vicinanza allo stile recitativo. Di solito i loro testi venivano messi in musica in maniera sillabica, senza ripetizioni di parole, mentre i ritornelli, in genere appartenenti alla varietà che prevedeva un unico verso esclamativo, ricevevano solo di rado uno speciale trattamento compositivo; ogni distinzione musicale tra A e B si basava di norma su differenze testuali, per esempio un cambio di metro. Di fatto, i librettisti spesso assicuravano la continuità musicale collegando il ritornello, sia con la rima che con il metro, a un'estremità o a entrambe del testo racchiuso. Frequentemente solo la presenza di un ritornello strumentale basato sul materiale di quello poetico provvedeva a enfatizzare quest'ultimo rispetto al resto del testo; a volte, tuttavia, la ripresa del ritornello veniva amplificata tramite ripetizioni, dando origine a una forma ABA' piuttosto che ABA.

Un esempio caratteristico è rappresentato dall'aria di Mercurio dall'atto III, scena 9 della *Virtù de' strali d'Amore* (esempio 28):

Donne, s'amar volete
Venite quì, correte,
Con gli strali d'amor v'impiagherò;
Ma da chi più vezzosa
Hà la bocca amorosa
In premio del mio colpo un bacio io vuò.
Donne, s'amar volete
Venite quì, correte.

Da colei, che più belle
Le luci ha de le stelle
Un lascivetto sguardo io chiedo sol;
Ma s'alcuna donare
Mi vuol cose più rare
Acceterò ciò, che donar me vuol;
Donne, s'amar volete
Venite quì, correte.
[Segue un'altra strofa]

In questa breve canzone rustica, rivolta direttamente alle donne del pubblico e posta chiaramente al di fuori dell'azione drammatica; il testo viene intonato senza ripetizioni, come un recitativo, in maniera sillabica e senza intensificazioni. Tra il ritornello e il resto non si percepiscono interruzioni, poiché manca qualsiasi distinzione tematica, armonica o metrica; sebbene una brusca giustapposizione armonica ne segnali la ricomparsa, solo una singola

ripetizione testuale in più, un leggero inchino in direzione della chiusura, differenzia la seconda apparizione dalla prima. La strofa è seguita da un ritornello strumentale liberamente basato su un motivo tratto dal ritornello poetico, per la precisione quello che intona le parole «Venite quì», l'apice del testo; persino questo legame, tuttavia, non adempie una funzione particolarmente enfatica, in quanto lo stesso ritornello si distingue molto poco dal resto della musica.

La briosa rapidità, simile a un recitativo, con cui Cavalli ha sbrigato questo testo, ritornello e tutto, è appropriata perché contribuisce all'effetto comico dell'aria. La messa in musica favorisce la comprensibilità del testo e richiede degli sforzi vocali limitati all'interprete, che con ogni probabilità era stato scelto molto di più per le doti istrioniche che per quelle canore[26]. La musica, inoltre, corrisponde strettamente alla poesia, la quale non attua distinzioni metriche tra il ritornello e il resto del testo. Il compositore fece poco più che trascrivere la struttura poetica in notazione musicale; il testo quasi canta (= parla) da sé.

Altre precoci arie a ritornello col da capo appaiono più complicate (e più interessanti); alcune mostrano un maggiore contrasto tra le sezioni e un'enfasi più accentuata sul ritornello. Nell'aria di Melloe «Voglio provar anch'io, che cosa è Amor», da *Doriclea* (Faustini/Cavalli, 1645) III, 4, la metrica del testo implica una differenziazione tra il ritornello e la sezione B (esempio 29):

Voglio provar anch'io, che cosa è Amor.
Ogni donzella
Sciocca m'appella,
Perch'à un sembiante
Di vago amante
Mai diedi il cor.
Voglio provar anch'io, che cosa è Amor.

Ciascuna ama mi dice, amare io vò,
Voglio, che sia
L'anima mia,
Il mio diletto
Un giovanetto,
Che sceglierò.
Ciascuna ama mi dice, amare io vò.
[Segue un'altra strofa][27]

[26] Cfr. *Il corago* (Appendice II, 1d). Con la semplicità dello stile comico indubbiamente s'intendeva anche alludere alla musica popolare; cfr. Pirrotta, *Li due Orfei*, pp. 320-321.

[27] Questa scena termina con un recitativo, il quale si conclude con un apice arioso dove viene riassunto l'affetto dell'aria, un rovesciamento rispetto a quel lirismo crescente

Il compositore ha evidenziato la distinzione impostata dal librettista tramite un cambio di metro e l'impiego nella sezione B di figure in progressione, in risposta agli accenti ripetuti dei cinque versi brevi; B si sviluppa ulteriormente nel ritornello strumentale, un rapporto che, pur invertendo la connessione standard tra ritornello strumentale e poetico, in quest'aria particolare è quantomeno appropriata dal punto di vista musicale, essendo il materiale di B più caratteristico rispetto a quello del ritornello. Come nell'aria di Mercurio, qui il trattamento sillabico indifferenziato risulta appropriato a causa della natura del testo – le buffe riflessioni che Melloe, la serva innamorata, condivide con il pubblico.

Data l'importanza delle parole ed essendo possibile che venissero intonate da attori più che da cantanti, forse non stupisce il fatto che fino alla seconda metà del secolo le arie comiche col da capo, come le arie comiche in generale, continuassero ad essere musicalmente modeste. Spesso, tuttavia, l'attenzione riservata alle parole produceva del materiale sonoro molto più caratteristico, soprattutto quando i compositori tentavano in modo più attivo di tradurre il testo in immagini musicali. Nell'aria di Eumene «La bellezza è un don fugace», da *Xerse* (Minato/Cavalli, 1654) II, 8, la «fugacità della bellezza» è resa nel ritornello con un motivo di semicrome che sembra portare via con sé le parole (esempio 30):

La bellezza è un don fugace,
Che si perde in pochi dì.
Il suo sereno,
Come baleno
Tosto fuggì.
Chi s'accese, e ne languì
Speri pur nel tempo edace.
La bellezza è un don fugace.

L'alterezza d'un bel volto
Si castiga con l'età,
Il fresco, il verde
Tosto disperde
Fior di beltà.
E struggendo ogh'hor si và
Come al vento esposta face
La bellezza è un don fugace.

dall'arioso all'aria che abbiamo descritto sopra; questo costituisce un buon esempio di soluzione del problema di struttura scenica su vasta scala, che discuteremo nel cap. XI.

Il materiale del ritornello, il quale inizia con due semicrome per sillaba per poi aumentare a quattro e infine a dodici, si riversa nella sezione B, seguendo la struttura della frase, per quattro dei suoi sei versi. I due conclusivi sono messi in musica separatamente, con del materiale nuovo, più appropriato, dal movimento più lento, adatto alla parola «languì»; la sezione infine si chiude con una corona su una semibreve. Dopo questa decelerazione la ripresa del ritornello riafferma nella maniera più efficace il messaggio dell'intero testo. Il materiale del ritornello, il quale rappresenta la traduzione musicale del significato della poesia, permea l'intero numero chiuso: strofa, accompagnamento e, ovviamente, ritornello strumentale. Nonostante il maggiore interesse compositivo dell'aria di Eumene, essa condivide con quelle di Mercurio e Melloe tanto la messa in musica dritta, priva di ripetizioni, quanto le dimensioni ridotte, caratteristiche che aiutano a rendere le parole con chiarezza e risultano adeguate all'espressione essenziale, all'atteggiamento realistico dei personaggi comici.

In contesti seri, tuttavia, era spesso più opportuno che il compositore indugiasse sull'intero testo, soprattutto nel ritornello, e distinguesse quest'ultimo dal resto con un vigore ancora maggiore. Tale trattamento si dimostrava particolarmente appropriato quando il messaggio non era razionale, bensì emotivo, quando l'intento dell'aria consisteva nel comunicare un sentimento più che delle informazioni o un'opinione, quando il testo, intonato da un protagonista e non da un personaggio secondario, era parte integrante del dramma, non vi si collocava all'esterno. In tali situazioni la musica rimane strettamente legata alle parole, però rivendica una propria direzionalità; il compositore tratta il testo in maniera più espressiva; invece di tradurre a livello sonoro la struttura poetica o le parole, ora interpreta i sentimenti dietro ad esse. In questi casi le dimensioni del brano musicale superano di gran lunga quelle implicate dal testo; la partitura indugia sulle parole ripetendole, enfatizzandole e intensificandole in modo da rendere l'emozione che le ha generate.

Tra le arie coeve a ritornello col da capo, «Udite amanti, udite» da *Doriclea* I, 5, interpretata da Eurinda, è una di quelle sviluppate con maggiore pienezza, una delle più soddisfacenti dal punto di vista musicale[28]. Eurinda non è un personaggio comico, bensì uno dei protagonisti nobili, un membro del consueto quartetto amoroso; pur indirizzando la canzone al pubblico (o a chi nel pubblico è innamorato), non parla ad esso ma, piuttosto, descrive i propri sentimenti. Sopraffatta dall'amore, l'eroina esplode

[28] Nella partitura l'aria appare in I, 6. La forma è a rondò-ritornello (secondo le categorie di Hjelmborg), simile a «Ombra mai fù» di *Xerse* (esempio 42).

nel lirismo di una forma chiusa, un'insolita modalità d'espressione per una protagonista del 1645. La passione tuttavia giustifica l'espansione ariosa del testo (esempio 31):

Udite amanti, udite,
Trà le schiere d'amor
Non si trova del mio più lieto cor?
Dolce fiamma il sen m'accende,
È diletto il mio martoro,
Cieco Dio co' strali d'oro
Mi saetta, e non m'offende.
Che dite voi, che dite
Trà le schiere d'amor
Si può trovar del mio più lieto cor?
Del mio foco io son l'ardore,
Chi m'avvinse avvinto giace,
Non mi rode il duol vorace,
Tutto manna assaggio amore.
Che dite voi...

Per gli standard dell'aria a ritornello col da capo il testo è in realtà alquanto irregolare, mancando di conformarsi a ogni modifica consueta presso tale forma; la terzina iniziale non ricompare, bensì è sostituita da una variante che chiude entrambe le strofe. Il compositore conferma la struttura poetica, la contrapposizione tra il ritornello in settenari ed endecasillabi e le sezioni B, in ottonari, con un proprio contrasto metrico, originato dal passaggio dal metro ternario al binario. Al di là di questo, il ritornello e la sezione B sono invece strettamente legati dalla struttura armonica e dal materiale tematico; entrambi vengono generati dallo stesso intervallo iniziale, la quinta discendente da Mi a La, ed entrambi hanno subíto un'espansione musicale. Oltre ai melismi lunghi, elaborati, nel ritornello su «cor», nella prima sezione B su «strali» e «saetta» – nessuno di essi esprime con particolare efficacia i vocaboli – tale ampliamento viene realizzato tramite la ripetizione di varie unità testuali: parole, frasi, interi versi.

L'insolita dilatazione musicale rappresenta un aspetto della caratterizzazione, un fattore del piano drammatico a lunga scadenza impostato dal compositore. A differenza di Doriclea, Eurinda, l'altra prima donna, viene facilmente trascinata dalle proprie emozioni; spesso si esprime in stile arioso, mentre Doriclea non lo fa quasi mai[29]. Quest'aria in particolare agisce

[29] La propensione verso il lirismo delle forme chiuse può aver costituito per Faustini un mezzo standard di caratterizzazione. Un'analoga antitesi contraddistingue le eroine di *Ormindo* (Erisbe e Sicle) e di *Rosinda* (Nerea e Rosinda); il medesimo rapporto, però, si riscontra anche tra Ottavia e Poppea nell'*Incoronazione di Poppea* e tra Medea e Isifile in *Giasone*. Forse questo comportamento era sempre stato considerato un modo per differenziare le due protagoniste.

come una sorta di pezzo di presentazione per Eurinda; la sua elaborazione esemplifica il carattere incostante, volubile del personaggio. È inoltre appropriata dal punto di vista ironico: la passione sfrenata per Farnace, espressa in queste pagine, pone in risalto la comicità del comportamento che la protagonista sosterrà nella scena immediatamente successiva, quando, senza nessuna preparazione, s'innamorerà di un altro uomo. La ricchezza musicale, oltre a compiere il proprio interesse, sembra adempiere molteplici funzioni drammatiche.

Nel caso dei personaggi comici, le arie a ritornello col da capo non conobbero una grande evoluzione nel corso del secolo; gli aspetti che ne caratterizzavano le primissime manifestazioni – messa in musica sobria, sillabica, ampliata il meno possibile, finalizzata ad assicurare la comprensibilità del testo – rimase altrettanto adeguata anche dopo il 1650. Qualsiasi espansione venisse ostentata da queste arie, in seguito all'esagerazione di gesti musicali o alla resa troppo letterale del testo, tendeva a intensificare l'effetto comico. Non cambiarono neppure le condizioni in cui i personaggi buffi cantavano le proprie arie, poiché queste continuarono a svolgere le loro funzioni convenzionali di commento o di parodia dell'azione.

D'altro canto, si svilupparono notevolmente le arie a ritornello col da capo per i personaggi seri. Esse divennero più frequenti, e di forma più standardizzata, quando i librettisti trovarono nuovi pretesti per inserirle; tuttavia, nel creare ulteriori circostanze ariose, serie o drammatiche, i poeti seguitarono ad assicurare che il flusso drammatico venisse sconvolto il meno possibile. Le strutture formali continuarono a svolgere delle funzioni drammatiche, mentre i compositori svilupparono nuove tecniche per intensificare il dramma all'interno di schemi formali sempre più convenzionali. In alcuni casi la maggiore coerenza musicale tra il ritornello e il testo racchiuso aiutava a minimizzare l'artificiosità della ripetizione; in altri, la ricomparsa stessa del ritornello assumeva uno specifico significato drammatico, che il maggiore contrasto tra le sezioni contribuiva a enfatizzare.

2.3. *La coerenza nelle arie col da capo e nelle arie a ritornello col da capo.*

Nei libretti tanto di Minato quanto di Aureli le arie col da capo dei personaggi seri potevano essere di due tipi distinti, determinati in larga

misura dalla funzione drammatica[30]. Il più comune era inizialmente caratterizzato da ritornelli di un verso associati a diverse strofe (modificate in uno dei modi consueti), alle quali risultavano spesso connessi tramite il metro o la rima. Meno frequentemente, almeno fino alla fine del secolo, i ritornelli erano più lunghi e cingevano singole strofe, dalle quali dal punto di vista poetico si differenziavano in misura maggiore, dando origine così a una forma che sotto alcuni aspetti fondamentali assomigliava al prototipo barocco dell'aria col da capo[31]. Questi due tipi talvolta si sovrapponevano, ovvero alcune arie con ritornelli brevi non erano strofiche e alcune strofiche prevedevano ritornelli lunghi.

Le dimensioni del ritornello, tuttavia, erano direttamente collegate alla funzione drammatica del numero chiuso; in linea di massima, le arie con un ritornello breve reagivano con maggiore immediatezza all'azione in corso ed erano radicate più profondamente in essa. In genere i ritornelli costituivano degli sfoghi assai veementi, indignati o irati, oppure delle domande retoriche rivolte o all'esterno, ad altri personaggi, o all'interno, allo stesso protagonista. Con la loro intensità espressiva e l'apparente spontaneità assomigliavano ai ritornelli (ariosi) presenti nei recitativi di Faustini, però abbinati a testi dalla forma più regolare[32]. Tali arie di solito iniziavano all'improvviso, in risposta a un'azione o a un evento specifico; spesso concludevano una scena o un segmento drammatico, venendo poi seguite dall'uscita di scena del personaggio. Oppure potevano aprire delle scene solistiche, dove un personaggio reagiva a un'azione che aveva avuto luogo poco prima. *Xerse* contiene diverse arie di questo tipo, con incipit quali «Che barbara pietà» (reazione immediata a un'azione), «Và, speranza» (autoesortazione), «Morirò: volete più», «Lasciatemi morire» (reazione maggiormente ponderata), «Dammi, Amor, la libertà». Le arie che prevedevano ritornelli più lunghi erano generalmente associate a situazioni di maggiore staticità, dove le emozioni apparivano più controllate o non si erano ancora infiammate. Di natura dichiarativa più che partecipativa, invece di reagire a un'azione con

[30] Le arie comiche col da capo presentano le medesime forme, ma non ne condividono le connesse distinzioni drammatiche.

[31] Una delle caratteristiche cruciali della matura forma col da capo è di natura drammatica, poiché conta sull'accettazione della ripetizione esatta in quanto appropriata. Fin quasi dagli esordi esiste una differenza di funzione drammatica tra le forme brevi a ritornello, solitamente integrate nell'azione, e le arie col da capo sviluppate con maggiore completezza, le quali in un certo senso si collocavano all'esterno (vedi sotto).

[32] Cfr. l'aria di Sicle «Chi mi toglie al die», da *Ormindo* (esempio 8).

maggiore probabilità la introducevano o ne preparavano il terreno; spesso contrassegnavano l'entrata in scena del personaggio, non l'uscita[33].

In entrambi i tipi di aria la ripresa del ritornello poteva forzare la verosimiglianza. Il rischio, tuttavia, risultava attenuato nelle arie con ritornello lungo in quanto esse svolgevano una funzione più esterna, mentre i ritornelli brevi spesso traevano giustificazione drammatica dal proprio affetto, che poteva venire intensificato dalla ricomparsa del ritornello purché non sembrasse programmata o artificiosa. I compositori e i librettisti potevano aumentare l'impatto espressivo della ripetizione facendola apparire naturale; un mezzo per ottenere un simile effetto consisteva nell'integrare la ripresa del ritornello con la sezione B, cosicché la ripetizione non sembrava ridondante bensì necessaria, persino inevitabile.

Nella maggior parte delle arie di *Xerse* appena citate l'integrazione è raggiunta in maniera abbastanza efficace. In «Morirò: volete più» (II, 13), interpretata da Amastre, la protagonista reagisce alla frustrazione accumulatasi dopo essere stata ripetutamente ignorata dall'amato Xerse; l'integrazione viene qui incoraggiata dallo schema metrico e rimico del testo (esempio 32):

Morirò: volete più?
Stelle crude al mio martir
S'il mio duolo a raddolcir
Vostri rai non han virtù.
Morirò: volete più?
Se tradita è la mia fè
Se non posso haver mercè
Di costante servitù
Morirò: volete più?

Cavalli ha messo in musica il passaggio senza ripetizioni, collegando il recitativo alla sezione B mediante la struttura sintattica (la prima frase abbraccia i versi 1-2), l'armonia (il ritornello finisce alla dominante, la quale risolve sulla tonica solo al termine della prima frase) e il materiale motivico (il ritmo del ritornello, con il suo inizio in levare, persiste per l'intera strofa). Il legame tra la fine della sezione B e la ricomparsa del ritornello è, semmai, ancora più stretto; una variante ampliata e trasposta del ritornello completa una sequenza ascendente di frasi in levare che iniziano sul Sol diesis all'altezza del verso 3, procedono con il verso 4 sul Si e infine sfociano nel ritornello sul Sol acuto; ciò produce un climax, in seguito al quale l'aria si conclude vigorosamente alla relativa maggiore. Di fatto, il ritornello non

[33] Ovviamente, più avanti divenne vero il contrario.

ricompare all'altezza originaria se non una frase dopo, dove, fungendo da quarto e ultimo membro della sequenza iniziata al verso 3, risolve l'aria alla tonica. Cavalli si è lasciato guidare dal librettista nel trattare come un'unità l'intero passaggio di cinque ottonari tronchi strettamente rimati: il ritornello determina tanto l'idea generativa quanto il climax dell'aria[34].

Gli schemi metrico e rimico non rappresentavano l'unico incentivo alla continuità musicale; talvolta il significato di un testo dipendeva effettivamente dall'inserimento del ritornello sia all'inizio che alla fine, cosicché la sua ricomparsa non sembrava affatto una ripetizione, bensì costituiva piuttosto l'apice dell'aria. Tale è l'effetto dell'autoesortazione «Amante non è», cantata da Romilda prima di uscire di scena in II, 15; Minato aveva integrato il verso di ritornello nella strofa invertendo la sintassi a chiasmo, al termine del passaggio: «Amante non è / Chi cede al furor / (...) / Chi teme il dolore / Amante non è» (esempio 33):

Amante non è
Chi cede al furor
D'irata Fortuna,
Tutto quel, che Pluto aduna
Più perfido rigor
Non vince il mio core,
Non turba mia fè,
Chi teme il dolore,
Amante non è[35].

[34] Quest'aria in origine presentava una forma strofica a rondò-ritornello, ABA CA. Con ogni evidenza, il compositore scelse di eliminare la seconda strofa, prevista nel libretto, poiché in tale messa in musica non avrebbe potuto seguire il ritornello.

[35] La struttura di questo numero chiuso ricorda la caratteristica inversione, menzionata a n. 5, attuata da Minato nelle arie bipartite al momento della ricomparsa del ritornello. Nel testo seguente il rovesciamento del ritornello implica una nuova musica, generando una forma più simile al rondò che a quella strofica o col da capo.

S'Amor vuol così,
Che far ti poss'io,
Dolente cor mio?
Non ti giovano i sospiri,
Senza frutto è 'l lagrimar
Non osserva i tuoi martiri,
Non si piega al tuo penar
La beltà che ti ferì.
Dolente cor mio
Che far ti poss'io,
S'Amor vuol così?

Con una trovata brillante, il compositore riflette la struttura poetica in un'anastrofe musicale: introdotto da un autonomo ritornello strumentale, come conviene al suo tono filosofico e piuttosto ponderato, il breve ritornello presenta un motivo (derivato con esattezza dal ritmo del testo) il quale, sebbene ripetuto in maniera sequenziale all'inizio del verso 2, si dissolve velocemente in disegni ritmici e melodici più vari, ispirati a singole parole. Il testo e la musica dei due versi conclusivi, il ritornello e quello subito precedente – i quali formano un distico appaiato ai due versi precedenti – vengono sentiti due volte, come in una tipica espansione ABB': la prima volta iniziano e finiscono alla dominante, poi riprendono dalla dominante e raggiungono la tonica con leggero ornamento che ripristina la musica del ritornello originale quale apice inevitabile e consequenziale del verso. Lo sviluppo musicale dell'aria è lineare; procede in maniera naturale e inesorabile da ritornello a ritornello, senza tornare sui propri passi.

L'incorporazione del ritornello alla sezione B, illustrata con questi due esempi da *Xerxe*, aiutava a contrastare la naturale regressività del da capo. In entrambi i casi l'integrazione musicale veniva incoraggiata dal librettista, benché spettasse al compositore stabilire il mezzo specifico per attuarla. Esistono numerosi esempi, tuttavia, in cui il contributo del compositore acquista risalto in quanto sembra spingersi oltre le indicazioni del librettista, impiegandole semplicemente come punto di partenza per ottenere un'unitarietà e uno sviluppo ancora maggiori.

Nell'aria di Miralba «Non dovevi innamorarti», da *Medoro* (Aureli/Lucio, 1658) II, 14, la coerenza musicale supera di gran lunga quella del testo, il cui unico accenno d'integrazione consiste nella rima (convenzionale) presente tra il verso finale della strofa e la ricomparsa del ritornello (esempio 34):

Non dovevi innamorarti,
Infelice mio cor, se non volevi
Sentir d'Amor le pene:
Stolto sei, se le catene
Credi sciorti e liberarti:
Non dovevi innamorarti!

Hai nemica la fortuna
Getta al vento la tua fè,
Non aver speranza alcuna
D'ottener pietà, mercè,
Fin che durano i tuoi dì,
Dolente cor mio...
(*Artemisia*, II, 1)

Soffri in pace i tuoi martiri,
Che sei nato al penar, e di Cupido
Fatto sei scherzo, e gioco:
Tormentati in mezo al foco
Saran sempre i tuoi respiri.
Soffri in pace i tuoi martiri.

L'unitarietà musicale è realizzata innanzitutto tramite la persistenza dell'incipit del ritornello all'interno della sezione B, con un continuo andamento di crome e di frasi in levare. Questo rapporto di carattere generale viene rinforzato da uno specifico, una sorta di rima musicale che enfatizza quella esistente a livello testuale tra la fine di B e il ritornello: il compositore ha messo in musica le due sillabe rimate («rar» in «innamorarti» e «liberarti») con melismi molto simili, elaborati e dal ritmo spiccato. La connessione risulta evidenziata in diversi modi; in primo luogo, gli ultimi due versi della strofa vengono ripresi in un'altra tonalità (Mi-La, La-Re), implicando la ripetizione del melisma su «liberarti». Quindi viene reiterato pure il ritornello, alla dominante e poi alla tonica, cosicché il melisma non solo riecheggia due volte nel corso del ritornello, ma ogni volta si espande fino a raddoppiare la propria lunghezza originaria. Tornando dapprima alla dominante e in seguito alla tonica, nonché ampliando il melisma iniziale, il ritornello non sembra tanto una ripetizione quanto piuttosto un nuovo sviluppo del materiale precedente: il proprio e quello della sezione B. Vale la pena notare come la struttura tonale della sezione B, la quale finisce con decisione alla tonica, non richiedesse una seconda enunciazione del ritornello. Tuttavia la prima esposizione, alla dominante, prepara quella conclusiva, alla tonica, conferendole un'intensità ancora maggiore in quanto apice; il ritornello funge da grande cadenza perfetta. Nell'aria di Miralba, Lucio si è spinto oltre i consueti mezzi per integrare il ritornello alla sezione B, stabilendo una forte relazione tematica tra le sezioni; nonostante tale rapporto possa essere stato suggerito dalla rima di chiusura presente nel testo di Aureli, è stato il compositore a scegliere di sfruttarlo per conferire all'aria lo slancio in avanti.

Esistono alcune arie col da capo dove l'integrazione appare così completa che la distinzione tra il ritornello e la sezione B viene quasi a svanire, mentre il ritornello fornisce tutto il materiale musicale del numero chiuso (abbiamo osservato qualcosa di simile nell'esempio 31). Tale tecnica risulta particolarmente appropriata quando il verso di ritornello espone l'argomento dell'intero testo.

«Cerco pace e mi fà guerra» da *Orfeo* (Aureli/Sartorio, 1673) I, 13, interpretata dall'eroe eponimo, costituisce un esempio efficace di ciò che possiamo chiamare da capo monotematico, poiché illustra letteralmente la permeazione di un'intera aria da parte dell'affetto del ritornello (esempio 35):

Cerco pace e mi fà guerra
Gelosia co 'l Dio d'Amor.
Cinto l'un d'acceso telo
Porta il foco, e l'altra il gelo,
Per far breccia in questo cor.
Cerco pace...

La bellezza à far rapine
Si à Giove anco insegnò.
Non han freno accese voglie,
E più bella, ch'è la moglie
Il sospetto anco è maggior.
Cerco pace...

L'insistente gelosia del protagonista genera, al basso continuo, un incessante accompagnamento di semicrome, il quale, contrapposto al movimento più lento e monotono della linea vocale, esprime in maniera concreta la capacità, da parte di tale sentimento, di minare la pace di Orfeo. È il significato del distico di ritornello («Cerco pace e mi fà guerra / Gelosia co 'l Dio d'Amor») ad essere incarnato dal moto del basso, il quale non si ferma un istante lungo il corso dell'aria. Delle pause di minima separano ad entrambe le estremità la sezione B dal ritornello, ciononostante la ricomparsa di questo viene percepita come una continuazione della sezione B piuttosto che come una ripresa del materiale precedente.

Malgrado i metodi e i risultati differiscano, in tutti gli esempi precedenti l'integrazione del ritornello alla sezione B ha comportato alcune modifiche ed espansioni nella ripresa del ritornello. Talvolta si trattava di un intervento minimo, solo una ripetizione in più sulla cadenza in modo da conferire enfasi alla conclusione, oppure da ripristinare la tonica se il ritornello in origine terminava in un'altra tonalità (come, rispettivamente, negli esempi 28 e 32). In altri casi l'instabilità del ritornello ne rendeva necessaria una ripetizione più estesa (esempi 30 e 33); ancora, il ritornello poteva ricomparire in una nuova tonalità e poi essere ripreso in quella originaria, venendo talvolta ampliato per generare una cadenza più soddisfacente (esempio 34). Negli esempi più efficaci l'esposizione trasposta del ritornello, anticipandola, conferisce forza espressiva all'ultima ripetizione, la quale sembra così risolvere o stabilizzare l'enunciazione precedente, oppure funge da membro culminante di una sequenza (esempi 32 e 33).

In alcuni casi, tuttavia, le modifiche erano, come abbiamo visto, molto più estese – e gratuite: nell'aria di Miralba l'espansione del ritornello

attuata da Lucio superò di molto la necessità armonica o strutturale per addentrarsi nel regno dell'espressione. In *Medoro* diversi ritornelli sono stati ampliati in maniera simile; nell'aria finale dell'opera, «Respira mio core» (III, 16), cantata da Miralba, la vasta rielaborazione di A' è chiaramente motivata da considerazioni espressive. In entrambe le arie di Miralba, come in molte altre, l'espansione fa pensare anche alla deferenza verso il cantante: l'esibizione virtuosistica non costituisce affatto l'ultima delle giustificazioni[36].

Anche se la modifica tramite ampliamento rappresentava un mezzo efficace per vincere l'effetto statico del da capo, i compositori esplorarono numerose altre strade con il medesimo scopo. Talvolta ignoravano del tutto la presenza del ritornello poetico, come nell'aria di Amastre «Speranze fermate», in *Xerse* II, 1 (esempio 36):

Speranze fermate;
Sì tosto fuggite?
Ancora non sete
Speranze tradite.
Voi dunque m'havete
Si poca pietade?
Speranze fermate.

Pensieri sperate;
Sì presto temete?
Ancora ingannati
Pensieri non sete.
Già d'esser sprezzati
A torto giurate.
Pensieri sperate.

Qui Cavalli ha alterato la forma del testo di Minato rienunciando il ritornello non con la musica originaria, bensì unendolo al verso precedente e attribuendogli una musica del tutto nuova, che ha ripetuto in modo da trasformare il testo col da capo in un'aria bipartita. Le speranze sono effettivamente svanite[37]!

In «Tardanza noiosa» da *Seleuco* (Minato/Sartorio, 1666) I, 7, interpretata dall'eroe eponimo, la ripresa musicale del ritornello viene differita dopo la

[36] L'aria si trova in *Medoro*, a cura di Morelli e Walker, ff. 89v-90v.

[37] Ignorando o eludendo le direttive del librettista, la messa in musica di Cavalli assomiglia al trattamento riservato da Ziani a due testi bipartiti da *Rodope e Damira*, illustrati negli esempi 25 e 26.

reiterazione trasposta dei versi interni della strofa, la quale coinvolge del materiale musicale nuovo (esempio 37):

Tardanza noiosa
Molesta dimora.
A un alma ch'adora
Sei sempre penosa.
Tardanza noiosa.

Non gode non posa
Chi aspetta il suo bene,
Rinforzi le pene
Con sferza dogliosa
Tardanza noiosa.

Quando il «tardivo» ritornello poetico finalmente ricompare, viene intonato su della musica nuova che rielabora il materiale introdotto nell'ampia sezione B; solo la cadenza conclusiva, una quinta giusta discendente, riepiloga il ritornello iniziale.

La ripresa di un ritornello può anche venire distinta dalla prima esposizione cominciandola in maniera diversa o ricapitolandola solo in parte, partendo da un punto interno al ritornello invece che dall'inizio[38]. Più spesso, tuttavia, le ripetizioni del ritornello venivano abbellite o modificate alla fine, per le ragioni a cui abbiamo accennato sopra: in modo da esaudire esigenze armoniche in strutture di grandi dimensioni e per motivi puramente espressivi o formali. L'espansione di A' nelle arie col da capo è ovviamente analoga a quella di B' nelle bipartite, e, nonostante la differenza di forma, il risultato è simile: in entrambe la dilatazione ha conferito all'aria, presa nell'insieme, un senso di spinta in avanti, spesso culminante nell'uscita di scena del personaggio.

2.4. *Il contrasto nelle forme col da capo.*

Abbiamo posto in evidenza gli sforzi compiuti da compositori e librettisti per integrare il da capo in una struttura progressiva ad arco; d'altro canto, come abbiamo già osservato, spesso la forma col da capo veniva scelta di proposito per il suo effetto naturalmente statico, in funzione di circostanze drammatiche che esigevano uno sguardo retrospettivo. Simili situazioni traevano beneficio dal risalto conferito all'indipendenza del ritornello più che alla sua integrazione,

[38] Come avviene nell'aria di Rodope «Si vedrà», da *Rodope e Damira* III, 1 (I-Vnm, It. IV, 450 [9974], ff. 82-82v), e nel lamento di Antioco, «Per pietà», da *Seleuco* III, 7 (I-Vnm, It. IV, 454 [9978], ff. 91-93). Le inversioni del ritornello attuate da Minato (cfr. n. 35) favoriscono simili dissimulazioni.

non dalla progressiva espansione, in crescendo, bensì dalla ripetizione esatta. Le ampie, statiche arie col da capo non comportavano quasi mai la rielaborazione del ritornello, ma ne richiedevano semplicemente la ripresa per mezzo della rubrica «da capo». In questi casi il contrasto musicale risultava più appropriato dell'integrazione perché focalizzava maggiormente l'attenzione sulla ricomparsa del ritornello. Ci stiamo avvicinando alla tipica forma col da capo.

Nell'aria di Aldimira da *Erismena* (III, 12) il contrasto musicale, suggerito dal significato del testo, rafforza l'effetto della ripetizione del ritornello. La protagonista sta reagendo all'ordine di andarsene; rifiuta subito con forza: «Ch'io parta? non posso» è il verso con cui comincia e termina la sua aria non strofica, composta da otto senari (esempio 38):

Ch'io parta? non posso.
In prima conviene
Il nodo spezzar
Di quelle catene,
Che mi fan restar
In vano à l'andar
Il piede vien mosso,
Ch'io parta? non posso.

In risposta a tale enfatica istanteneità subitamente Cavalli ha messo in musica il verso di ritornello in recitativo, passando a un metro ternario nei sei versi successivi, nel corso dei quali Aldimira spiega perché non può andarsene. Il contrasto tra il ritornello e il resto del testo – e la naturalezza dello stile arioso – viene intensificato dalla relazione armonica tra le sezioni: il ritornello appare sospeso in un limbo armonico, in quanto si ferma improvvisamente su una triade di Do maggiore, la quale solo a posteriori si trasforma nella dominante della tonalità dell'aria. Pure la sezione centrale è abbastanza instabile, modulando da Fa maggiore a Do minore e infine a Si bemolle maggiore; a questo punto sopraggiunge il ritornello che termina di nuovo alla dominante, lasciando al basso continuo il compito di risolvere rapidamente alla tonica. Non solo il rapporto tra il ritornello e la sezione B risulta estremamente naturale e appropriato al testo, ma la stessa sezione centrale, con le sue sequenze ripetute senza respiro, le cadenze sovrapposte e la progressiva intensificazione, comunica l'agitazione di Aldimira, generando uno slancio che rafforza la sua decisione di non andarsene; qui il contrasto del ritornello funge chiaramente da elemento drammatico[39].

[39] Eccettuata la regolarità, questo testo è abbastanza simile ad alcuni passaggi di recitativo con ritornelli presenti in libretti di Faustini o persino di Minato. Se ne incontrano diversi in *Xerse*, tra cui «L'amerò, non fia vero» di Romilda (II, 5).

Per l'azione è essenziale che Aldimira dichiari la propria riluttanza a partire; il ritornello guadagna persuasività grazie all'enfasi conferita dalla messa in musica caratteristica e contrastante. Tale scelta, però, si deve in gran parte al compositore: niente nella poesia richiede un contrasto; essa, all'opposto, è strutturalmente continua. Spesso, tuttavia, il testo di un'aria col da capo insiste sul contrasto musicale tra il ritornello e la sezione B; tra le circostanze più scontate si annovera la rappresentazione dell'irresolutezza di un personaggio o di un suo conflitto interiore.

In «Rendetemi il mio ben stelle fatali» di Rodope (*Le fortune di Rodope e Damira* III, 8), un altro testo non strofico, il contrasto musicale ritrae con efficacia l'ambivalenza della protagonista nei confronti dell'amante, Nigrane. Tale atteggiamento è già presente nel testo: l'amore di Rodope per Nigrane risulta in conflitto con il desiderio di vendetta dell'eroina, la quale desidera che il proprio cuore s'inasprisca contro di lui ma, come ci dice la ricomparsa del ritornello, non ne è in grado (esempio 39):

Rendetemi il mio ben stelle fatali:
Fate che l'impietà
D'un Rè barbaro e amante,
Alimenti in un istante
Nelle viscere mie la crudeltà,
Sin che morte gli tronchi i dì vitali.
Rendetemi il mio ben stelle fatali[40].

Nel ritornello il metro ternario, la tonalità minore, le appoggiature pesantemente accentate, gli echi degli archi, gli ampliamenti melismatici e le ripetizioni espressive del testo contribuiscono a rendere l'intensità della brama di Rodope per Nigrane, mentre nella sezione B il passaggio al metro binario, la tonalità di Re maggiore, il moto costante di crome, l'intonazione sillabica del testo e le frasi brevi e simmetriche cercano di comunicarne la rabbia. Benché l'effetto di B sia forse un po' troppo vivace

[40] Quest'aria, presente nella partitura di Modena (MS I-Mo Mus. F. 1301), non compare né nella partitura di Venezia, né nel libretto. Si tratta di una delle numerose arie, quasi tutte tripartite e d'uscita, che vennero aggiunte a questa partitura. Un esempio analogo, «Vendicar spero» di Damira (III, 10), risulta meno efficace: le sue dimensioni sono molto meno ampie e il contrasto più debole, forse perché la forma del testo è decisamente continua. Sebbene quest'aria non appaia nel libretto di Venezia, è stata inserita nella partitura di Venezia. Non è strofica in nessuna delle partiture ma ciò non significa che non venisse cantata una seconda strofa, o che questa all'inizio non fosse perlomeno prevista; come sappiamo, spesso le partiture non indicavano le strofe successive alla prima, le quali venivano fornite dal libretto.

e brioso per rappresentare l'ira, cionondimeno esprime uno stato d'animo diverso rispetto ad A[41].

In altri casi il contrasto tra le sezioni viene ispirato più dalle immagini poetiche del da capo che dalla funzione drammatica di questo. Nell'aria strofica di Elisa da *Muzio Scevola* (Minato/Cavalli, 1664) I, 13, la struttura e le immagini poetiche dettano la peculiare messa in musica del ritornello; in questa dichiarazione morale, ispirata dai ripetuti attentati al suo onore, Elisa afferma la propria costanza in termini metaforici che suggeriscono al compositore una serie di immagini pittoriche (esempio 40):

Fermo scoglio è la mia fede,
Agitata,
Flagellata
Dal furor d'onda spumante
Più costante
Nulla cede:
Fermo scoglio è la mia fede.

Vivo alloro è la mia fede,
Ch'il suo verde
Mai non perde
D'Aquilon al fiato acuto,
Nè canuto
Mai si vede.
Vivo alloro è la mia fede.

Il ritornello è tradotto in un motivo sincopato basato sulla quarta discendente, il quale con il ritmo reiterato, pesante e dal movimento gravitazionale rappresenta il «fermo scoglio». Il secondo e il terzo verso ispirano dei disegni agitati su crome ascendenti; nel quarto «furor» è reso con una figurazione di semicrome discendenti, «onda spumante» dà origine a sincopi e «costante» a una convenzionale nota lunga, nella voce, accompagnata da basso passeggiato. La ripresa del ritornello rinforza, con il suo motivo pittorico, il messaggio dell'aria; il ritornello è autoreferenziale, in quanto incarna il proprio stesso significato: dichiara e rappresenta l'inaccessibilità della fede di Elisa da parte dei furiosi assalti dei nemici.

Nell'aria non strofica di Angelica, «La mia mente è un vasto Egeo» da *Medoro* (III, 11), molto più elaborata, la risposta madrigalistica al testo ha

[41] Quest'aria è in realtà piuttosto mal riuscita, come tante altre composte da Ziani; questi comprese che veniva richiesto un contrasto, però scelse l'affetto sbagliato. Forse si tratta di una delle arie che egli scrisse in viaggio.

generato una distinzione ancora maggiore tra il ritornello, poeticamente continuo, e la sezione B. Come nell'aria di Elisa, qui il testo costituisce la quintessenza metaforica dell'intensa emozione nata mentre il personaggio è solo in scena, però il ritornello e la sezione B sono in aspro contrasto; il ritornello rappresenta un sereno paesaggio marino che nella sezione B è minacciato da un pirata, la fortuna (esempio 41):

La mia mente è un vasto Egeo
Dove ondeggiano i pensieri;
E, Pirata, la Fortuna
Contro me sventure aduna
Acciò resti vil troffeo
De' suoi colpi crudi, e fieri.
La mia mente è un vasto Egeo...

All'inizio i melismi di semicrome, ripetuti alla medesima altezza, descrivono la vasta calma dell'Egeo, ovvero della mente di Angelica; quindi i melismi si trasformano letteralmente nelle onde di questo mare, dissolvendosi in una figurazione più concreta, basata su tre note (una croma più due semicrome), in progressione secondo un disegno di due quarti che s'incastra in maniera irregolare nel prevalente metro ternario, per poi culminare, sulla cadenza, in un passaggio di semicrome. La sezione B, contrassegnata dal passaggio al metro binario, è altrettanto pittorica: il suo materiale contrastante inizia con una figurazione spigolosa, sincopata, basata su un accordo spezzato, la quale rappresenta la fortuna nelle vesti di pirata, i cui soffi crudeli hanno distrutto i pensieri puri e ondeggianti di Angelica. Prima di concludere alla relativa minore, l'intera sezione B viene ripetuta e variata; avviene quindi la ripresa esatta del ritornello, indicata dalla rubrica «da capo». A differenza del ritornello di Elisa, la cui ricomparsa enfatizza il suo stesso significato, quello di Angelica sembra gratuito, motivato soltanto dagli affetti discordanti e dalle immagini del testo.

In queste ultime due arie il contrasto musicale non veniva prodotto dalla loro funzione drammatica, bensì dalle immagini poetiche; la natura metaforica di entrambi i testi li sposta dal regno dell'azione a quello della contemplazione – o dell'autocontemplazione. A differenza di Aldimira e Rodope, Elisa e Angelica non esprimono le proprie emozioni in maniera diretta, bensì descrivono le proprie sensazioni commentandole con un certo distacco estetico. Questa sorta di distillato d'emozione diverrà un luogo comune nelle future arie col da capo; di fatto, sia il testo di Elisa che quello di Angelica, piuttosto raffinati, potrebbero facilmente provenire da un libretto di Metastasio.

Queste due arie confermano il legame tra l'aria con ritornello di un verso e quelle con il da capo sviluppato più pienamente. L'aria di Elisa presenta una struttura simile a molte forme a ritornello discusse in precedenza: è strofica, contiene un ritornello di un solo verso, le sue dimensioni sono piccole e il materiale di A non viene ripetuto con esattezza – c'è uno svolazzo aggiuntivo sulla cadenza finale[42]. Ma come nell'aria di Angelica, la quale contiene un da capo completo con tanto di rubrica identificante, le immagini testuali di Elisa, di natura discordante, hanno ispirato il contrasto musicale tra il ritornello e B, non la continuità, cosicché le sezioni appaiono chiaramente distinte l'una dall'altra. Ciò che accomuna le arie di Elisa e di Angelica è la sensazione che si collochino al di fuori dell'azione, mentre, come abbiamo visto, molte arie a ritornello col da capo vi sono del tutto integrate.

Tra le quattro arie con ritornello discordante da noi considerate, tratte da *Erismena*, *Rodope*, *Mutio* e *Medoro*, in nessuna è la sola forma poetica a determinare il contrasto; piuttosto, la messa in musica viene dettata dalle immagini poetiche e dalla funzione drammatica, molto più convincenti della struttura. Come sempre, le scelte del compositore, suggerite dal librettista, erano state motivate dalla necessità d'integrare le arie all'interno del tessuto drammatico, di far sì che la musica fosse al servizio del dramma.

2.5. *Le arie statiche col da capo.*

Nelle arie col da capo i cui ritornelli raggiungevano una lunghezza maggiore la forma poetica esercitava un impatto molto più esclusivo e astratto sulla struttura musicale. Da un lato, i ritornelli d'ampie dimensioni si distinguevano sempre, dal punto di vista metrico, rispetto al testo circostante, di conseguenza non si prestavano all'integrazione musicale. Dall'altro, tali arie in genere non richiedevano d'essere incorporate nel tessuto drammatico perché erano pensate per funzionare al di fuori d'esso; le arie con ritornelli lunghi erano riservate a situazioni nelle quali risultava appropriata la chiusura formale, che i ritornelli semplicemente enfatizzavano. La struttura di queste arie corrispondeva alla loro funzione: scultoree, oggettive, esse garantivano al compositore una maggiore libertà d'esprimersi, d'indulgere in ogni tipo d'espansione e di sviluppo musicali, più di quanto non fosse possibile nelle arie con ritornelli brevi, drammaticamente rilevanti. Non a caso, quasi nessuna di queste arie era strofica; rare prima del 1650, aumentarono di numero durante la seconda metà del secolo, quando i librettisti svilupparono più

[42] Possiamo chiamarla «arietta»? Indubbiamente manca di ciò che Pirrotta definirebbe un'esatta e stereotipata ripetizione di parole (cfr. p. 314 e n. 6).

pretesti per inserirle. Col tempo ogni protagonista fu introdotto da un'aria simile, di presentazione, mentre altre riuscirono a introdursi nei libretti camuffate da canzoni di una qualche sorta.

Forse la più memorabile tra le arie di presentazione di questo periodo è «Ombra mai fù» di Xerse, posta in apertura all'opera omonima[43]. Il testo, reso famoso dalla successiva messa in musica di Händel, prevede un ritornello di quattro quinari che cinge due sestine di settenari ed endecasillabi[44]. Il ritornello magnifica il platano, le cui qualità particolari vengono apprezzate in maniera più specifica nelle due strofe (esempio 42):

Ombra mai fù
Di vegetabile
Cara, e amabile,
Soave più.

Bei smeraldi crescenti,
Frondi tenere, e belle,
Di turbini, ò procelle,
Importuni tormenti.
Non v'affliggano mai la cara pace,
Ne giunga a profanarvi Austro rapace.

Mai con rustica scure
Bifolco ingiurioso
Tronchi ramo frondoso,
E se reciso pure
Fia, che ne resti alcuno, in stral cangiato,
O lo scocchi Diana, ò 'l Dio bendato.

Ombra mai fù...

La musica di Cavalli è di forma chiusa e adeguatamente estesa. Il ritornello (A) viene intonato due volte, in pratica senza ripetizioni di parole, su un continuo accompagnamento d'archi: dapprima procede verso la dominante, quindi torna alla tonica, Re maggiore; segue un ritornello strumentale. Benché l'orchestrazione sia differente – basso continuo invece degli archi – e la loro scrittura appaia in genere più elaborata, interpretando il testo poetico

[43] Nella versione parigina della partitura (F-Pn MS 42, 2, 312, p. 7) l'aria è preceduta da un recitativo introduttorio, un omaggio alla convenzione, sempre più diffusa, dell'abbinamento recitativo-aria.

[44] Riguardo all'influenza delle partiture di Cavalli e Bononcini su quella di Händel cfr. Harold S. Powers, *Il Serse trasformato*, MQ, XLVII (1961), pp. 481-492; XLVIII (1962), pp. 73-92.

in una maniera più espressiva che implica ripetizioni di parole ed espansioni melismatiche, le strofe (B) assomigliano al ritornello sotto diversi aspetti: tonalità (Re maggiore), metro (ternario) e generale andamento melodico. Altrettanto autonome sul piano armonico, non necessitano del ritornello per raggiungere la chiusura formale. In effetti, l'indipendenza delle sezioni sembra trovare conferma nel titolo «aria», posto, nella partitura veneziana, sopra alla prima strofa; ciò indicherebbe che Cavalli (o il suo copista) pensasse al ritornello e alle strofe come a due brani distinti. D'altro canto, la loro connessione è sottolineata da un ritornello strumentale di raccordo, basato sul ritornello poetico, il quale compare alla fine di A e dopo la prima strofa di B, ma forse non dopo la seconda[45]; a questo punto viene ripreso il ritornello, esattamente com'era, seguito dal suo ritornello strumentale[46].

Molte arie di presentazione esibiscono una forma col da capo analogamente ampia, con lunghi ritornelli, però «Ombra mai fù» risulta atipica sotto diversi aspetti. I contorni formali tra il ritornello e le strofe sono articolati con maggiore chiarezza rispetto alla norma, per mezzo di un ritornello strumentale e dell'autosufficienza armonica di ogni sezione. Le due parti, tuttavia, rivelano un carattere abbastanza simile, al punto che il medesimo ritornello strumentale può essere usato dopo ciascuna di esse. Di solito i compositori tendevano a enfatizzare con più forza la distinzione formale tra ritornello e strofa attribuendo loro materiali musicali contrastanti, ma allo stesso tempo li rendevano armonicamente interdipendenti, cosicché la ricomparsa del ritornello risultava neccessaria per completare l'aria perlomeno dal punto di vista tonale. Le particolari caratteristiche dell'aria di Xerse costituiscono senza dubbio l'effetto della specifica funzione drammatica; non solo il numero chiuso presenta il personaggio in quanto protagonista dell'opera, bensì lo identifica come lo Xerse storico associandolo indelebilmente a uno dei suoi attributi più noti – il platano. La pomposità dell'ampia forma col da capo corrisponde perfettamente alla situazione iconica.

L'aria non strofica «O luce serena» da *Medoro* (I, 8), interpretata dall'eroe eponimo, rappresenta un esempio più tipico delle forme chiuse col da capo usate per introdurre i protagonisti[47]. Angelica ha atteso con ansia il ritorno di Medoro dalla battaglia; in quest'aria egli si presenta alla propria

[45] Nella partitura veneziana (ff. 2^{v}-3), quasi del tutto autografa, il ritornello strumentale fu cassato.

[46] Sorprendentemente, Cavalli non usa la rubrica «da capo» per segnalare la ripresa del ritornello.

[47] Questa è la prima aria cantata da Medoro, benché avessimo già incontrato il personaggio, di passaggio, nella scena 2.

innamorata. La quartina di ritornello si distingue dal resto del testo per il metro e per lo schema rimico chiuso, pur condividendo la rima (ma non il metro) con il verso che precede la sua ripresa. Si nota pure una differenza di tono: il ritornello appare più astratto, come un'apostrofe, mentre la sezione centrale è più urgente, in quanto contiene l'attiva promessa dell'innamorato (tale contrasto è parallelo a quello di «Ombra mai fù») (esempio 43):

O luce serena
Del cielo d'amor,
O dolce mia pena,
O luminoso ardor.

Fuor di mè,
Tutto in tè,
Trasformato in un respiro,
Volo, ò bella in un sospiro
A bearmi nel tuo cor.

O luce serena...

Lucio pone in rilievo il divario strutturale ed espressivo esistente tra le sezioni mediante l'impiego di scritture musicali fortemente contrastanti. Il ritornello si dispiega con lentezza, verso per verso, e maestosità, indugiando per le prime venti battute sull'accordo di tonica di Re maggiore; la calma ripetizione di parole, frasi e versi, assieme agli echi degli archi che seguono ogni frase vocale, contribuiscono a prolungare l'effetto etereo della stasi armonica. Un singolo moto in direzione della dominante, alla fine dell'ultimo verso, determina l'apice armonico; il ritornello risolve sulla tonica durante la ripetizione della frase conclusiva, dove vengono congiunte le due precedenti, che intonavano separatamente i versi 3 e 4, cosicché nel complesso si delinea la caratteristica forma ABB'.

Il passaggio al metro binario e una modulazione implicita alla dominante contrassegnano l'inizio della sezione B, la quale, in maniera caratteristica, risulta accompagnata dal solo basso continuo[48]. In contrasto con la stasi armonica del ritornello, la sezione B evita di confermare qualsiasi tonalità fino alla cadenza finale in Sol maggiore (la sottodominante di Re), sebbene il moto costante di crome, prima di riprendere la progressione propulsiva in direzione della fine, rallenti brevemente per cadenzare in Mi minore (la

[48] Con ogni evidenza, a giudicare dalla scritta «adagio», il contrasto comporta anche un cambio di tempo. Forse si pensava che l'indicazione agogica avrebbe contrastato la naturale tendenza ad accelerare, in B, in reazione ai valori più brevi delle note.

tonica del ritornello, Re maggiore, è stata subito trasformata nella dominante di Sol, benché la conferma di questa tonalità venga posposta fino alle ultimissime battute). Alla pari del ritornello, la sezione B tratteggia una forma ABB' in miniatura; la frase conclusiva, che intona i tre versi finali, viene ripetuta come di consueto in una sua trasposizione. La ripresa del ritornello è necessaria dal punto di vista armonico e ripristina tanto la serenità della scena quanto la tonica, riportando con i piedi per terra l'intensità emotiva espressa nella sezione centrale. Quest'aria serve a Medoro da presentazione e da stravagante dichiarazione d'amore nei confronti d'Angelica – alla quale lei risponde a tono; con la sua appropriata staticità funge da anticamera all'azione successiva, durante la quale l'amore dei due sarà sottoposto a una severa verifica prima di venire riaffermato nel lieto fine[49].

A parte la presentazione, esistevano molte circostanze diverse in cui l'aria col da capo statica ed elaborata agiva con particolare efficacia; in genere contemplava i preparativi per un'azione più che la reazione ad essa. «Vaghe stelle» in *Erismena* (II, 7), interpretata da Aldimira, ha un intento specifico, che la sua elaborata struttura col da capo aiuta ad esaudire; come «Ombra mai fù» di Xerse e «O luce serena» di Medoro serve da preludio a un'azione drammatica, perciò se ne colloca al di fuori. Rispetto a queste arie, tuttavia, si spinge molto più in là nella funzione di avviare un'azione: deve svegliare Erismena dormiente, travestita da Erineo, di cui Aldimira si è innamorata; di conseguenza gode di un elaborato trattamento musicale, il quale può solo accrescerne l'impatto sulla dormiente. Il compositore, cogliendo con ogni evidenza l'opportunità d'espansione incoraggiata dall'intento drammatico dell'aria, l'ha riempita di pagine musicali tra le più espressive dell'opera. Come in «Ombra mai fù», il ritornello si distingue metricamente dalla sezione B. Anche nel significato le due sezioni equivalgono a quelle di «Ombra mai fù»; il ritornello costituisce un'apostrofe, un'invocazione astratta, metaforica, mentre la sezione centrale è più diretta, più urgente e concreta, in quanto abbandona il linguaggio figurato per una scrittura realistica: le «stelle» di Erismena diventano dei semplici «occhi» (esempio 44):

Vaghe stelle,
Luci belle
Non dormite.
Aprite il sereno

[49] A sua volta (o inoltre) può costituire la risposta musicale all'aria di Angelica della scena precedente. Cfr. Morelli e Walker, *Migliori plettri*, p. CLI.

De vostri begli occhi,
Lasciate, che scocchi
In questo mio seno
Amore i suoi dardi,
Bei lucidi sguardi
I lumi deh aprite.
Vaghe stelle...

La messa in musica di Cavalli appare insolitamente libera ed espressiva, contribuendo così al tono appassionato del discorso di Aldimira. Il pezzo viene denotato in quanto aria di forma chiusa dal ritornello strumentale d'apertura, il quale (com'era tipico) annuncia pure il principale materiale tematico del ritornello poetico, per poi tornare a separare quest'ultimo dalla sezione centrale dell'aria. Sia dal punto di vista musicale che testuale il ritornello di tre versi è stato espanso in maniera notevole, non solo mediante il ritornello strumentale che lo apre e lo chiude (sebbene privo di parole, esso svolge la funzione retorica di enfatizzare le parole del ritornello), ma anche tramite la ripresa dell'intero testo, dove, prima di cadenzare con il motivo originario, ne viene introdotto uno nuovo; l'ulteriore ripetizione serve quindi a consolidare il ritorno alla tonica, temporaneamente abbandonata alla fine della prima esposizione in favore della dominante (il testo si ripete per aumentare le dimensioni e l'importanza dell'aria, forse perché Aldimira era la prima donna). Di conseguenza, il ritornello di tre versi viene in realtà sentito quattro volte, due con le parole e due senza; tre con la medesima musica, una con una nuova. Alla fine dell'aria viene ripreso in maniera esatta, benché senza il ritornello strumentale d'introduzione.

L'enfasi riservata al ritornello è prevedibile, ma l'espansione della sezione centrale dell'aria da parte del compositore lo risulta forse un po' meno. Testualmente già il doppio del ritornello, essa diviene ancora più lunga e pesante a causa della ripetizione di singoli versi, dell'ampliamento melismatico, dell'inserzione del ritornello strumentale (dopo i primi due versi) e, infine, della triplice enunciazione del verso finale, ogni volta in un diverso grado della scala (Do, La, Sol), in modo da conferire all'appello di Aldimira un carattere pressante. Nella messa in musica di Cavalli il testo recita:

Deh, deh aprite, aprite
Deh, deh aprite, aprite
Bei lucidi sguardi
I lumi deh aprite
Deh lucidi sguardi
I lumi deh aprite

– lo slancio aumenta grazie alla modulazione e all'aggiunta degli archi all'accompagnamento.

Come in «Ombra mai fù», tuttavia, il ritornello e la parte centrale non appaiono particolarmente contrastanti sul piano musicale – condividono il metro, lo stile melodico, la struttura armonica complessiva e persino l'accompagnamento degli archi –, ogni sezione è armonicamente completa e perciò indipendente dall'altra. Qui, però, il compositore dona un ulteriore tocco espressivo elidendo in maniera inaspettata la fine della strofa per introdurre la ripresa del *refrain*, così da enfatizzare la naturalezza della ripetizione.

Le grandi arie col da capo sembrano aver ben poco da spartire con le forme a ritornello, prossime al recitativo, con le quali abbiamo iniziato la nostra discussione. Considerando a posteriori la successiva storia dell'opera, le forme di ampie dimensioni appaiono più «progressive»: non strofiche ma dai chiari contorni strutturali, dotate di ritornelli lunghi e tonalmente chiusi che non venivano rielaborati, bensì ripetuti (come indicato dalla rubrica); tali caratteristiche ad esse peculiari divennero la regola, all'inizio del XVIII secolo, per la matura forma col da capo.

È importante notare, tuttavia, come le differenze tra i due modelli formali rappresentino più della mera evoluzione cronologica avvenuta, nel Seicento, dall'inizio degli anni '40 alla metà dei '50. Ciò è reso evidente da un confronto tra le ampie arie col da capo e altri pezzi ad esse contemporanei, persino all'interno della stessa opera – ad esempio in *Xerse*, *Medoro* e *Erismena*; anche nel loro contesto specifico, tali arie spiccano per il completo sviluppo e le dimensioni eccezionalmente estese. Ma le arie col da capo non s'ingrandirono tutte in una volta; l'ampliamento musicale rimase un'eccezione fino alle ultime decadi del secolo, tanto nelle arie bipartite quanto in quelle col da capo.

Come ho già accennato, le elaborate arie col da capo, alla pari dei loro omologhi dalla scrittura più austera, si svilupparono in risposta a specifiche situazioni drammatiche. Le forme con ritornelli brevi s'integravano invariabilmente nel tessuto drammatico; la continuità drammatica tra le sezioni e la rielaborazione del ritornello spesso contribuivano a tale assimilazione. Le forme più statuarie svolgevano il proprio compito rimanendo esterne al dramma; la loro funzione veniva intensificata mediante un trattamento musicale espansivo e una forte articolazione strutturale tra le sezioni.

Ovviamente le arie elaborate, durante le quali i cantanti, sempre più influenti, potevano dominare il palcoscenico per periodi prolungati, piacevano agli interpreti e al loro pubblico adorante in misura maggiore rispetto ai numeri chiusi corti e più modesti, quindi non è improbabile che abbiano proliferato solo per questa ragione. Il definitivo potere delle grandi forme, però,

rappresentava anche un fattore dei cambiamenti avvenuti nella drammaturgia dei libretti; in aggiunta a tutti i pretesti consueti per l'inserimento delle arie, i librettisti svilupparono delle chiare convenzioni drammaturgiche per l'impiego dei numeri chiusi, all'entrata in scena e, sempre più spesso, all'uscita del personaggio. A loro volta, queste convenzioni dispensarono i librettisti e i compositori dalla necessità d'integrare ogni aria in un specifico contesto drammatico – il generico soppiantò lo specifico –, permettendo infine ai compositori di abbandonarsi liberamente alle proprie inclinazioni musicali.

Quando, durante gli anni '50 e '60 del Seicento, il numero complessivo delle arie aumentò, avvenne altrettanto per la proporzione delle arie col da capo rispetto alle bipartite, sebbene in modo più graduale. Nelle opere degli anni '50 le arie col da capo costituivano meno di un terzo del totale, negli anni '60 il rapporto era quasi paritario e alla fine degli anni '70 l'aria bipartita era diventata quasi obsoleta[50]. La graduale scomparsa dell'aria bipartita, così come delle forme col da capo più brevi e spontanee, nel contempo riflesse e condizionò il cambiamento di concezione della struttura drammatica. L'energia potenziale contenuta tanto nelle arie bipartite quanto in quelle a ritornello col da capo, compatte ed espressive, che grazie ad essa s'integravano così bene nello svolgimento dell'azione, divenne meno necessaria nel momento in cui la drammaturgia dei libretti iniziò ad accogliere in sé le arie per mezzo di una struttura scenica convenzionale, costruita espressamente per contenerle.

Dall'iniziale vicinanza di musica e testo, analoga allo stile recitativo, la quale tendeva a farle agire entro un'ossatura drammatica fluida, limitandone l'elaborazione musicale a momenti brevi, ispirati al testo, le arie si espansero fino a occupare una quantità crescente di spazio e tempo operistici; alla fine acquisirono gran parte della responsabilità espressiva precedentemente esercitata dal recitativo e dall'arioso. L'espansione musicale, in origine abbastanza irregolare e ispirata al testo, a poco a poco si adattò a schemi di ripetizione più standard che coinvolgevano intere sezioni di testo, in particolare il ritornello, sebbene non vi fosse costantemente associata la medesima musica. Le convenzioni tanto formali quanto drammaturgiche superarono sempre più d'importanza le esigenze delle singole situazioni drammatiche.

I pretesti convenzionali per le arie, sviluppati dai librettisti e dai compositori dei primi tempi – le circostanze pubbliche che richiedevano canzoni di forma chiusa e commenti comici, così come quelle private dove una passione intensa, in quanto pensata ma non verbalizzata, diventava convincente

[50] In *Vespasiano* (Corradi/Pallavicino), l'opera inaugurale del Teatro S. Giovanni Grisostomo nel 1678, solo cinque delle cinquantadue arie non sono col da capo. Cfr. Sauders, *The Repertoire*, p. 186.

manifestandosi in una forma chiusa – rimasero in uso per l'intero corso del secolo. Sempre più spesso, però, a tali situazioni si aggiunsero altre, in particolare il discorso diretto tra i personaggi in scena, una maniera di comunicare che richiedeva un reale sforzo d'immaginazione perché vi si credesse; il problema era solo in parte mitigato dalle convenzioni d'entrata e uscita di scena, le quali vennero sovrapposte a tutte queste situazioni[51].

La maggiore quantità e la collocazione più convenzionale delle arie influirono in maniera significativa sulla loro responsabilità drammatica e sul trattamento musicale. Al fine di soddisfare la funzione caratterizzante dell'aria, ora più ampia, così come per intenti di varietà musicale, i librettisti e i compositori iniziarono a focalizzare ogni numero chiuso su un singolo, specifico affetto o emozione, descrivendo le molteplici sfaccettature di un personaggio punto per punto, una alla volta, nel corso di diverse arie. Tale distribuzione e concentrazione degli affetti procurò materiale sufficiente per aumentare il numero delle arie cantate da ogni personaggio, spesso più di dieci per opera[52]. Ispirato da una parola o una frase particolari, l'affetto di solito si concretizzava nel ritornello, il quale sempre più spesso forniva la principale idea musicale dell'aria, poi sviluppata in qualche maniera all'interno della sezione B e ripetuta enfaticamente in un elaborato da capo. Così, ovviamente, erano le arie degli affetti delle opere tardobarocche, satirizzate con grande efficacia da Marcello e altri.

L'aria col da capo non solo poco a poco soppiantò l'aria bipartita; nella sua forma più pienamente sviluppata ed espansa finì per rimpiazzare la convenzione dello stroficismo, la quale, benché spesso problematica dal punto di vista della verosimiglianza, sin dai primissimi inizi della storia dell'opera aveva svolto un ruolo fondamentale nella definizione dell'aria. Con il da capo i librettisti mantenevano ancora un qualche controllo sulla messa in musica; allo stesso tempo, tuttavia, tale forma fornì ufficialmente ai cantanti la possibilità, l'autorizzazione ad esercitare la propria libertà d'ornamentare la ripresa del ritornello; l'abbandono della struttura strofica in favore del da capo costituisce l'ultimo indizio della venuta dei cantanti a rivendicare il centro del palcoscenico.

[51] Una delle prime opere dove i personaggi dialogano durante un'aria fu *Alessandro vincitor di se stesso* (1651); cfr. cap. IX. La prassi divenne sempre più comune; talvolta la sua realizzazione era piuttosto ingegnosa: in due occasioni nel corso di *Seleuco* (III, 1 e II, 14), ad esempio, un personaggio completa con il ritornello le strofe intonate da un altro.

[52] In *Medoro* (1658) il numero massimo di arie assegnate a un solo personaggio ammonta a cinque, per Angelica; in *Eliogabalo* (1668) l'eroe eponimo ne interpreta nove; in *Orfeo* (1673) Euridice ne canta dieci.

XI

LE CONVENIENZE TEATRALI: LE CONVENZIONI DEL «DRAMMA PER MUSICA»

Nel forgiare le loro opere, librettisti e compositori attingevano ad un vasto e variegato bagaglio di convenzioni, in parte derivato dalla tradizione del teatro parlato e in parte sviluppato *ex novo* in risposta alle esigenze proprie del genere operistico. La disponibilità di un assortimento di formule già pronte e adattabili a diverse circostanze era essenziale alla proliferazione dell'opera a Venezia; in presenza di una domanda sempre crescente, era condizione indispensabile per l'istituzionalizzazione del repertorio. Attraverso l'adozione di tali convenzioni, il genere operistico veneziano andava definendo una sua specifica identità agli occhi del pubblico. Il riconoscimento compiaciuto e l'accoglienza favorevole delle convenzioni fu un aspetto cruciale dell'esperienza operistica. Ad ogni dimensione costruttiva, in ciascuna delle sue parti costitutive, grandi e piccole, l'opera era il risultato di un assemblaggio modulare di unità standardizzate – dal livello strutturale più generale a quello più specifico, dall'opera nella sua totalità allo stile musicale specifico per un determinato testo.

Una volta stabilite, alcune delle convenzioni strutturali di carattere più generale rimasero perlopiù costanti durante il secolo, mentre altre, di ambito più propriamente drammatico-musicale, subirono trasformazioni con lo sviluppo del genere. Su vasta scala, il formato a tre atti, dopo alcune incertezze iniziali, divenne lo schema di riferimento per le trame operistiche. Anche se il materiale degli intrecci si spostò da una preferenza per la mitologia ad un'inclinazione per l'avventura e per trame di argomento storico sempre più romanzate, una struttura convenzionale basata sul modello di Faustini emerse già nei primi anni Quaranta: due coppie di amanti, circondate da una varietà di personaggi comici, le cui avventure prevedevano una separazione e il ricongiungimento finale. Questa formula garantì ai librettisti successivi le basi per ulteriori invenzioni e varianti.

Nell'ambito di queste strutture standardizzate, altre convenzioni servivano ad articolare l'organizzazione complessiva del materiale. Il primo atto era di solito preceduto da un prologo declamato da personaggi allegorici o

mitologici, occasione per il dispiegamento di particolari effetti scenografici. Le opere cominciavano d'abitudine con una sinfonia strumentale (talvolta anche ciascun atto veniva introdotto in questo modo), e i primi due atti di norma si concludevano con un ballo di qualche tipo. I singoli atti potevano variare in lunghezza e numero di scene, con i primi atti di solito più lunghi e i terzi atti più corti.

Anche lo svolgimento dell'azione era prevedibile. Il primo atto presentava la situazione di partenza, compresi gli intrecci secondari, e si concludeva in modo ingarbugliato. Il secondo atto aumentava ulteriormente il disordine, che raggiungeva il suo apice sempre allo stesso punto durante il terzo atto e si risolveva soltanto in prossimità della fine, magari nell'ultima scena. Queste convenzioni strutturali si accompagnavano, com'è ovvio, anche con aspettative di natura musicale. Il climax emotivo del terzo atto era di norma enfatizzato da un lamento, mentre con un duetto si usava sancire la riconciliazione degli amanti alla fine dell'opera.

In ogni atto il pubblico si aspettava una struttura drammatica composta da gruppi di scene: il numero degli attori sul palcoscenico aumentava fino al punto in cui veniva introdotta una discontinuità, con il cambio delle scenografie e dei personaggi, spesso lasciando ad intermezzi comici il compito di colmare lo stacco fra i diversi blocchi di scene. Tutte queste convenzioni potevano essere manipolate e variate; la risoluzione dell'intreccio poteva essere ritardata, ad esempio, o si veniva ad introdurre un'inaspettata complicazione della trama. Ma l'efficacia di tali manipolazioni si basava sul presupposto di una struttura consuetudinaria e di uno svolgimento drammatico familiare al pubblico.

Al di là di tale consapevolezza circa la struttura operistica, il pubblico avrebbe anche potuto aspettarsi dai personaggi che si relazionassero tra loro in modi prestabiliti e che si comportassero in modo consono al loro ruolo. Oltre alle solite schermaglie e conflitti e alle scene d'amore tra membri della stessa classe sociale, era d'obbligo che ci fossero scene che coinvolgevano classi sociali diverse. La nutrice che dà consigli alla giovane nobildonna, o lo scudiero che si lamenta con il suo padrone. I protagonisti venivano di norma introdotti da un'aria che in qualche modo li presentavano, e potevano tutti contare su un monologo in qualche successivo momento cruciale dell'opera. I monologhi comici, d'altra parte, erano in linea di massima collocati in modo da permettere nel mentre cambi di scenografia.

L'aspettativa del pubblico si estendeva anche agli aspetti visuali della messinscena. Gli spettatori pregustavano la varietà scenografica, l'alternarsi tra le scene d'esterno e quelle d'interno: un cortile, un paesaggio, un accampamento militare, un appartamento reale, una boschereccia, gli Inferi. E, naturalmente, esigevano anche costumi elaborati. Deviazioni dalla norma suscitavano una reazione e richiedevano un commento e una spiegazione[1].

Tra le scene-tipo convenzionali, il lamento, la scena di follia, la scena magica o infernale e la scena di sonno erano prese in prestito dalla tradizione del teatro comico e dalla pastorale, due generi letterari antenati dell'opera. Adattate al nuovo genere, queste convenzioni teatrali finirono a loro volta con l'associarsi a convenzioni musicali: il lamento con un'aria basata su un tetracordo discendente, la scena infernale con arie composte da versi sdruccioli, e la scena di sonno, com'è ovvio, con ninne nanne. Anche determinati personaggi tipici ereditati dalla tradizione precedente vennero associati a convenzioni musicali: i ruoli eroici maschili furono di solito cantati da castrati (soprani o contralti), le eroine da donne soprani; i bassi cantavano le parti dei vecchi, mentre le parti delle nutrici erano di solito recitate da tenori travestiti. Inoltre, i personaggi comici si distinguevano dai personaggi seri per il modo specifico in cui i loro testi venivano musicati, soprattutto nelle arie. E i discorsi degli dèi si distinguevano da quelli umani per un maggiore virtuosismo vocale.

Le convenzioni determinarono anche da parte del compositore la messa in opera di tutte le sue risorse musicali. Certi tipi di testi o di momenti drammatici si vennero associando a specifici tipi di musica. La declamazione di una lettera di solito richiedeva una particolare organizzazione del recitativo[2]; testi bellici e aggressivi davano luogo a imitazioni di trombe (o al manifestarsi di trombe vere e proprie)[3]; arie dal testo molto espressivo e anche, all'occasione, determinati passaggi recitativi (di solito uno per opera) erano spesso contraddistinti da un accompagnamento d'archi invece che dal solito basso continuo.

Alcune convenzioni sono talvolta rintracciabili soltanto nei testi di un singolo librettista, e in questi casi si dovrebbe piuttosto parlare di caratteristiche dello stile personale di un autore – l'atto di venti scene, per esempio, era un tratto distintivo di Minato. Altre, come la scena di follia, furono in gran voga in un arco di tempo limitato – i primi anni Quaranta, in questo caso – rivelando probabili fenomeni di imitazione. Altre ancora, come il duetto d'amore in chiusura, potrebbero essere il risultato di considerazioni

[1] Le scenografie convenzionali sono accuratamente classificate in Ménestrier, *Des représentations en musique* (citato in *Quellentexte*, pp. 86-87): esse includono la scena celeste, la sacra, la militare, la marittima, la regale, la storica, la magica e l'accademica. Sull'ultima in particolare cfr. n. 23.

[2] Beth Glixon ha discusso la convenzione della lettera in *The Letter-Writing Scene*, relazione tenuta al convegno annuale della American Musicological Society, Philadelphia, 1984.

[3] Cfr. Tarr e Walker, *"Bellici carmi, festivo fragor"*.

pratiche – di carattere economico o perfino relative a limiti fisici che rendevano improponibili gli elaborati finali mitologici[4]. Infine, certi personaggi tipicamente convenzionali, come il balbuziente, o alcuni generi musicali, potrebbero aver ricevuto il loro primo impulso dal talento di un singolo cantante o compositore[5]. Quale fosse o meno la loro origine, la maggior parte di queste convenzioni, più o meno modificate, furono alla fine assorbite in quel genere riconoscibile come «opera veneziana» – finalmente «opera italiana», una singola definizione che sintetizzava tutte le fatiche di librettisti, compositori, scenografi e cantanti. Le distinzioni stilistiche individuali tra compositori e librettisti si dissolvevano sullo sfondo, mentre si consolidavano le convenzioni del genere.

In particolare dopo la metà del secolo, ogni opera era un *patchwork* di convenzioni cucito insieme in modo abbastanza compatto e sicuro. Qualcuna tendeva a lasciare più evidenti le suture fra le varie parti, mentre altre, grazie alla particolare abilità dei librettisti e dei compositori, riuscivano con più efficacia a dare una maggiore impressione di omogeneità. Anche queste, tuttavia, finiscono per evidenziare abbastanza presto le loro parti costitutive.

Di sicuro non c'è opera veneziana che si riveli appropriata per un'indagine di questo tipo quanto il *Giasone*, un vero e proprio prototipo dello stile di metà secolo. Si è già ricordato (nel capitolo 9) lo straordinario successo di questo melodramma e riconosciuto il suo ruolo in uno snodo fondamentale dello sviluppo operistico. Oltre a costituire un momento di equilibrio, un ideale bilanciamento tra «dramma» e «musica», il *Giasone* rappresenta un modello delle convenzioni operistiche. Il suo successo, in effetti, come in precedenza quello della *Finta pazza*, può essere ascritto più all'efficace sfruttamento delle convenzioni che a una particolare originalità; all'abilità, cioè, con cui venne utilizzato e messo a frutto un vasto assortimento di convenzioni operistiche già familiari al pubblico.

[4] Le opere prodotte al S. Moisè e al S. Apollinare furono senza dubbio condizionate dalle piccole dimensioni di quei teatri – le scene e le sale – alle quali i librettisti spesso alludevano nelle loro prefazioni. Vedi, per esempio, le osservazioni di Faustini nella prefazione a *Oristeo* (Appendice I.33b) e altrove. Vedi anche le osservazioni di Melosio nella prefazione a *Sidonio e Dorisbe*, citato in Pirrotta, *Scelte poetiche*, p. 266. Ma le condizioni economiche generali in cui i teatri operavano avrebbero avuto la tendenza a determinare tagli dei costi nelle produzioni, soprattutto in vista delle crescenti spese per i cantanti.

[5] Sulla possibile influenza degli interpreti sui loro ruoli, cfr. cap. VIII, pp. 255-257; cfr. anche Bianconi e Walker, *Production*, p. 249. I lamenti di Cavalli, presenti dalla prima all'ultima delle sue opere, sono certamente i momenti musicali più elevati delle sue partiture, cosa che non si può pretendere da quelle poche partiture sopravvissute dei suoi contemporanei. I lamenti di Ziani, per esempio, sembrano alquanto superficiali.

1. *L'aria comica.*

Basato essenzialmente sul modello faustiniano, il *Giasone* presenta un tipico cast di personaggi che assolvono alle loro funzioni e si esprimono in un linguaggio consono alle loro diverse classi sociali. I personaggi comici, in particolare, qui assai più numerosi del consueto, ben illustrano una delle più antiche e stabili convenzioni operistiche: l'aria in stile comico. Uno stile distinto per le arie comiche, in effetti, basato sulla combinazione di certi elementi testuali e musicali, si era venuto affermando fin dalle primissime opere veneziane e restò in auge per tutto il secolo. Abbiamo già esaminato e illustrato alcuni aspetti di questo stile nei capitoli 9 e 10.

L'efficacia delle arie comiche dipendeva dall'essere in qualche modo enunciati artificiosi e convenzionali, sia che si trattasse di canzoni inserite nella trama, come canzoni da osteria o ninnenanne, sia che fossero lamentele o consigli stereotipati, in apparenza indirizzati agli altri attori, ma in realtà diretti al pubblico. I testi erano costituiti di solito da due o più strofe di versi misurati, in genere senari od ottonari, che spesso, all'interno delle strofe o tra l'una e l'altra, contenevano ritornelli di uno o più versi. La forma strofica di per sé, com'è ovvio, sebbene antitetica allo sviluppo drammatico e per questo inappropriata in molte situazioni, era essenziale per la canzone, che si distingueva così da altri modi più naturali di comunicazione, evidenziando la propria natura specifica.

Oltre a rafforzare i testi strofici con musica strofica, i compositori enfatizzavano la struttura fortemente metrica di determinate strofe comiche con l'evidenziarne l'articolazione grammaticale e le caratteristiche formali –rime, regolarità o varietà del metro – e con il trattare musicalmente i ritornelli in modo nettamente diverso. E, dal momento che molto dell'umorismo di un testo comico risiede tanto negli aspetti linguistici – frasi bizzarre, giochi di parole, allitterazioni – quanto nel significato, i compositori in genere adottavano uno stile semplice, quasi parlato, in cui il gioco linguistico potesse essere compreso con chiarezza: strutture testuali sillabiche pronunciate rapidamente in una sequenza di molte note ripetute entro un intervallo ridotto, un tessuto omofonico tra canto e continuo, e configurazioni ritmiche derivate dal testo. Inoltre, le arie comiche erano spesso caratterizzate da esagerazioni di varia natura: un trattamento del testo eccessivamente letterale, acuti e frequenti contrasti musicali e ripetizioni o sequenze troppo lunghe.

Una musica di questo tipo – di norma non richiedente una straordinaria tecnica respiratoria, né un'estensione troppo sviluppata nei registri alti e bassi, né un'eccessiva flessibilità vocale – permetteva un'inconsueta libertà di movimento sul palcoscenico. In effetti, alcuni di questi elementi musicali – come le frasi brevi e separate, spesso accompagnate da ripetizioni

strumentali – favorivano attivamente la comicità sul palcoscenico. Vale la pena ancora una volta ricordare l'adattabilità di questo tipo di musica alla recitazione di bravi attori piuttosto che di cantanti esperti[6].

Le arie comiche del *Giasone* presentano le caratteristiche esemplari della tipologia. Una di queste, cantata dalla vecchia nutrice di Medea, Delfa, «È follia» (esaminata nel capitolo 9, esempio 12), è caratterizzata da una melodia leziosa, per gradi congiunti, molto ripetitiva, una struttura testuale strettamente sillabica, frasi corte e spezzate, e un forte contrasto fra strofa e ritornello. Come la maggior parte delle arie comiche in *Giasone*, anche questa, seconda di due arie separate da un passaggio recitativo, fa parte di una scena lirica. Le arie comiche di altri compositori, come anche alcune più tarde dello stesso Cavalli, presentano caratteristiche simili, in particolare il senso di una musica che scaturisce dal testo, sebbene alcuni aspetti possano risultare più o meno enfatizzati a seconda della situazione drammatica o del testo in questione. L'eccesso e il contrasto fra gli elementi, sempre al servizio dell'intelligibilità del testo, rimangono caratteristiche costanti dello stile comico. Sono fondamentali in un'aria come quella di Alceo «Io pensavo innamorarmi», dall'*Argia* (Apolloni/Cesti, 1669, II, 5) dove un trattamento testuale sillabico e simile al parlato, ad estensione ridotta, si alterna in continuazione a melismi strutturati ed estesi (esempio 45). Un contrasto simile si ritrova nell'aria di Clitarco «Fier tiranno» dall'*Ercole in Tebe* (Moniglia/Boretti, 1671, I, 13), combinato con altri elementi tipicamente comici (esempio 46). Qui brevi frasi in progressione, separate da risposte strumentali in eco, si muovono regolarmente per crome, con un testo scandito sillabicamente; d'improvviso, in prossimità al termine del ritornello finale, questa staticità esplode in un enorme melisma (quattro battute) di semicrome sulla parola «tiranno», le cui tre precedenti apparizioni, sillabate con crome, non preparano l'ascoltatore all'imprevisto sviluppo finale.

Infine, la tecnica della rapida pronuncia del testo è deliberatamente esagerata nell'aria di Erinda «S'io potessi ritornar» dall'*Orfeo* (Aureli/Sartorio, 1673, I, 4), dove il continuo fluire di crome nella voce, difficile da gestire per la respirazione, è sottolineato dall'accompagnamento del basso continuo che segue la linea vocale nota per nota, quasi incalzandola alla fine di ogni frase (esempio 47)[7].

[6] Alcuni ruoli comici, d'altra parte, erano evidentemente interpretati da cantanti molto abili; per esempio quello del basso Chirone nell'*Orfeo* di Sartorio, che è pieno di passaggi musicali con coloriture.

[7] Esempio 30, «La bellezza è un don fugace», discusso nel capitolo 10, è un altro buon esempio di velocità e formularità.

Gli esempi non si contano. C'erano arie comiche come queste in ogni opera dagli anni Quaranta fino alla fine del secolo, quando i personaggi comici furono alla fine espunti dalle trame operistiche – per ricomparire, ad ogni modo, negli intermezzi del primo Settecento, con le stesse caratteristiche musicali. Ma pur rimanendo musicalmente riconoscibili, con l'avanzare del secolo tali arie divennero un po' meno caratteristiche, per lo più a causa della proliferazione delle arie per i personaggi seri. Nel loro sforzo di differenziare le arie serie tra loro e rendere più efficace la rappresentazione degli affetti, i compositori adottarono alcuni degli elementi più caratteristici delle arie comiche.

Due arie dall'*Orfeo* di Sartorio esemplificano la questione. Nell'aria di Autonoe «Qual spirto dannato» (I, 5) la ripetizione esagerata e l'adesione letterale della musica al testo ne esprimono l'immagine centrale, «girando», che rappresenta il vagare senza speranza del personaggio (esempio 51). Nell'aria di Euridice «Non so dir» (I, 17), una simile adesione musicale al testo, così come il brusco contrasto tra movimento sillabico e melismatico, sono orientate più in generale all'espressione del potenziale drammatico e vocale del personaggio (esempio 48).

A volte l'adozione di elementi comici appare più esplicita e deliberata. Nell'aria di Atamante «Nascer grande, ohimè che giova» dall'*Argia* di Cesti (I, 5), per esempio, l'uso di elementi comici – in particolare il brusco contrasto tra prosodia sillabica e melismatica, frasi tematiche brevi, cambiamenti di metrica, e adesione letterale della musica al testo (soprattutto sulle parole «scherzo» e «gioco») – tende in effetti a minare la serietà del dilemma amoroso del re, che non può sopportare di sposarsi con qualcuno inferiore per rango sociale (esempio 49)[8]. E, ancora, nell'*Adelaide* (Dolfin/Sartorio, 1672, I, 11), un'aria in semplice stile sillabico, con molte note ripetute e una struttura tematica serrata, viene cantata dal Duca Annone mentre è travestito da pastore – ma quando rimane solo il personaggio si esprime in modo molto differente, in uno stile molto più elaborato (esempio 50).

Le arie comiche, come i personaggi che le cantavano, non subirono sviluppi significativi nel corso del secolo. La chiara intelligibilità del testo rimaneva il loro obiettivo principale, e la dilatazione musicale, coerentemente, era ridotta al minimo – o magari comicamente esagerata oltremodo. Ma nondimeno ebbero una funzione importante e stabile nell'evoluzione del genere operistico. La trascurabile rilevanza, in esse, dell'espressione degli

[8] L'uso di uno stile improprio nel modo di parlare (o di cantare) per fini drammatici è un importante espediente nelle scene di follia. Cfr. pp. 402-403.

affetti, incoraggiarono i compositori a sperimentare sulla loro forma, e queste sperimentazioni dettero frutti nell'ambito delle arie serie.

Le sperimentazioni dei compositori nello stile comico andarono oltre i limiti delle singole arie per arrivare a comprendere l'ambito di intere scene. Le scene ridicole, sviluppando quell'idea di contrasto che costituiva un ingrediente di somma importanza nelle singole arie comiche, furono le prime a presentare successioni di due arie legate da un recitativo. Si è già notato che l'aria di Delfa «È follia» (capitolo 9, esempio 12), appartiene a una scena di questo tipo; e lo stesso si può dire di molte delle altre arie comiche discusse nei capitoli precedenti[9]. Simili successioni finirono per trovare la loro più completa realizzazione nell'obbligo di riservare un'intera scena dell'opera a ciascuno dei protagonisti. Ma, mentre una successione di arie comiche non richiedeva maggior giustificazione di una singola aria (semplicemente si amplificava l'effetto comico) i personaggi seri, almeno all'inizio, avevano bisogno di un pretesto specifico per espressioni liriche prolungate e ripetute.

La struttura musicale generale delle prime scene comiche, così come la loro struttura drammatica, è insignificante. La piccola scena di Delfa (III, 10), per esempio, mostra una coerenza assai rudimentale. Le due arie che vi si trovano – la prima una breve stanza bipartita (perfino troppo corta per essere definita un'aria), la seconda (illustrata nell'esempio 12) una più lunga forma strofica bipartita, di metro e tonalità differenti, rispettivamente Re minore e Sol maggiore – sono legate da un passaggio recitativo che comincia subito nella tonalità della seconda aria, dove fa la sua cadenza dodici battute più avanti. Ma, a parte la differenza di metro, tonalità e struttura formale, le due arie sono piuttosto simili. Condividono lo stesso tipo di trattamento musicale del testo, la medesima limitata estensione del movimento melodico, lo stesso ritmo rapido; in breve, lo stesso affetto. Non c'è evoluzione drammatica tra l'una e l'altra, e non ve n'è necessità. Questo era vero anche in contesti più elaborati, con arie più lunghe e maggiori elementi in gioco che le due arie legate dal recitativo – sinfonie, ariosi, ritornelli indipendenti.

Le scene serie dall'articolazione composita, invece, erano strutturalmente più complesse e organizzate in modo più rigoroso, dal punto di vista tanto musicale quanto drammatico. La scena di Autonoe (*Orfeo*, I, 5), per esempio, della quale si è già menzionata la seconda aria, apre con una breve aria che esprime in modo generico la tristezza del personaggio. L'aria è realizzata

[9] La scena di Delfa non è così elaboratamente lirica come alcune scene comiche composte in precedenza, come quelle di Dema nell'*Egisto* (esempio 21) o Melloe nella *Doriclea* (esempio 29).

da Sartorio in un'ampia forma bipartita, che divide i sei versi del testo a metà e dilata la seconda metà attraverso una combinazione di ripetizione irregolare e amplificazione affettiva melismatica sulla parola «tormento». Autonoe spiega le ragioni della sua tristezza nel recitativo seguente, che culmina in un'esplosione di rabbia contro il suo destino. Tra la prima e la seconda aria, il recitativo compie la modulazione, piuttosto drastica, da La minore a Si minore. La seconda aria, lunga la metà della prima, non è meno efficace. Autonoe annuncia ora il modo in cui spera di superare la sua malinconia – cercare il suo amante fedifrago, «cercando, girando», fino a quando lo ritroverà. La tristezza generica espressa nella prima aria è specificata nel recitativo seguente e incanalata nella seconda aria, molto più intensa. I contrasti musicali tra le arie, non soltanto nella tonalità, ma anche nel metro e nel trattamento del testo, danno vitalità alla struttura drammatica. La scena di Autonoe è con evidenza un'antenata, seppur lontana, della cavatina-cabaletta[10].

2. *L'aria di tromba.*

Altre arie del *Giasone* sono convenzionali in un altro senso; piuttosto che esprimere un personaggio, sfruttano luoghi comuni convenzionali o immagini derivate dal testo. Nell'atto secondo, la scena 12 tra Alinda e Besso (che tra l'altro sono personaggi comici) esemplifica diverse importanti e durevoli convenzioni di questo tipo. Una di queste, la cosiddetta aria di tromba, è chiamata in causa due volte nella medesima scena, prima nell'aria di Alinda «Quanti soldati» e più avanti nel suo duetto con Besso «Non più guerra»[11]. Sia l'aria sia il duetto sfruttano l'imitazione musicale letterale del testo caratteristica delle arie comiche, ma l'imitazione è più specifica e conduce ad un tipo d'aria che trascende le differenze sociali (esempi 52 e 53).

Sebbene l'aria di tromba si stabilizzi come tipologia operistica nel corso degli anni Quaranta, le sue origini risalgono a molto tempo addietro. Derivava infatti da un approccio madrigalistico nei confronti della poesia ereditato dal XVI secolo e sviluppato in senso drammatico da Monteverdi; in particolare, discendeva direttamente dal leggendario «stile concitato» di

[10] La seconda aria, definita «cavata» nella partitura viennese (A-Wn 17940), è effettivamente fatta seguire da un breve recitativo, in collegamento con la scena successiva; cfr. Rosand, *L'Ovidio trasformato*, p. XLVII. Per i protagonisti c'erano altre grandi scene con molti elementi, compreso il recitativo accompagnato; cfr. il lamento di Doriclea, cap. XII.

[11] Cosiddetta perché le trombe vere e proprie non furono effettivamente usate in quelle arie fino agli anni Settanta. Cfr. Tarr e Walker, *"Bellici carmi, festivo fragor"*, pp. 159-173.

Monteverdi[12]. Dimostrate con chiarezza per le opere degli anni Quaranta di Sacrati e Cavalli così come per quelle dello stesso Monteverdi, le origini madrigalistiche dell'aria di tromba trovano la loro più piena realizzazione nel XVIII secolo, in arie come quella d'apertura nell'*Orlando* di Händel, con il focoso «Lascia Amor e segui Marte» di Zoroastro.

Nelle prime opere veneziane, anche il più fuggevole accenno alla guerra in un dialogo recitativo era di solito accompagnato da una breve, ma prevedibile, imitazione di trombe. In certe occasioni bastava che le trombe stesse fossero menzionate, come in un passaggio della *Finta pazza*, «Suona d'intorno la fiera tromba», in riferimento alla guerra di Troia, che è centrale nell'intreccio del dramma – senza bisogno che comparisse nessuna parola riferibile esplicitamente a un conflitto armato, come «battaglia» o «guerra» (esempio 54). Ma si trattava di una guerra più metaforica che reale, più amorosa che militare, soprattutto nelle opere di Monteverdi. Nell'*Incoronazione di Poppea*, per esempio, lo «stile concitato» viene in un caso introdotto per un riferimento di tipo figurato alla guerra (la guerra dell'amore)[13] e in un altro caso per un conflitto reale, ma che vedeva impegnate le passioni invece che le armi[14].

Nel *Ritorno d'Ulisse* i riferimenti alla guerra sono più letterali. Uno di questi, nella parodia di duetto serio tra Iro e Ulisse (III, 10), culmina in una battaglia sinfonica (chiamata «La Lotta») basata su un'imitazione di trombe, molto più estesa e letterale, che accompagna il duetto stesso[15]. Le musiche di imitazione bellica erano piuttosto comuni anche nella produzione operistica di Cavalli, spesso scritte nella tonalità trombettistica di Re[16]. Altre opere

[12] Lo stile concitato, descritto da Monteverdi nella prefazione dei suoi *Madrigali guerrieri et amorosi* (Libro 8) ed esemplificato nel modo più esplicito in lavori come il *Combattimento di Tancredi e Clorinda* e *Hor che 'l ciel e la terra*, fu un'importante dimostrazione della concezione che il compositore aveva dell'imitazione e si sviluppò nei suoi ultimi lavori. Sulla relazione fra lo stile marziale di Monteverdi e la poesia di Marino, vedi Gary Tomlinson, *Music and the Claims of Text*, «Critical Inquiry», VIII (1982), pp. 565-589: 585-588, e Tomlinson, *Monteverdi*, pp. 202-214.

[13] Nell'aria di *Poppea* «Speranza tu mi vai» (I, 5) una vivace figurazione di tromba si sente diverse volte in associazione con il ritornello «Per me guerreggia Amor» e così diviene un tema dell'aria. Monteverdi, *Tutte le opere*, vol. XIII, pp. 40-41.

[14] Alla fine del confronto decisivo fra Seneca e Nerone (I, 9). Cfr. *ibidem*, pp. 80-83

[15] Cfr. *ibidem*, vol. XII, pp. 145-146.

[16] *Le nozze di Teti e Peleo* hanno una «chiamata» nell'atto I, scena 5; *Didone* una «passata dell'armata» alla fine del primo atto, così come una «caccia» nel terzo atto. In *Erismena* (I, 14) una dichiarazione di resa del nemico è annunciata da un'imitazione della tromba e due movimenti simili si trovano nell'*Elena*: una «lotta» che accompagna una battaglia – simile a una del *Ritorno di Ulisse* – e un «tocco» (I, 16). Ve ne sono anche numerose altre, nel *Pompeo*, nello *Scipione*, nell'*Argia* e altrove. Cfr. Glover, *Cavalli*, 110, e Tarr e Walker, *Bellici carmi, festivo fragor. La virtù de' strali d'Amore* di Cavalli contiene un'intera scena di battaglia in recitativo accompagnato che utilizza lo stile concitato (atto III, scena 14).

prevedevano richiami guerreschi («all'armi»). Alla fine del primo atto della *Doriclea* (Faustini/Cavalli, 1645), per esempio, Venere chiama i suoi Cupidi alle armi in una lunga aria a ritornello basata su un tema di tromba, tema da loro ripreso nel seguente coro a quattro parti (esempio 55)[17].

Senza troppa ostentazione, le brevi e fuggevoli imitazioni di trombe diventarono arie in piena regola. Al tempo del *Giasone*, era d'obbligo per ogni opera avere un'aria di questo tipo. Ma sebbene le battaglie vere e proprie conquistassero sempre più spazio negli intrecci operistici, specialmente quelli di ispirazione storica, l'ambiguità monteverdiana continuò comunque ad influire sulle successive arie di tromba: la guerra era intesa in senso più lato. Nel *Giasone*, è da una schermaglia d'amore che scaturisce il duetto militaresco tra Alinda e Besso, sebbene l'iniziale aria di tromba di Alinda fosse ispirata dall'apparizione di Besso nelle vesti di soldato dell'esercito di Giasone.

Nella seconda metà del secolo, in effetti, lo stile di tromba era adottato per l'espressione di una grande varietà di emozioni, dalla gioia, dove la solennità delle trombe sortiva un effetto celebratorio, alla vendetta, che spesso evocava immagini bellicose. L'aria di vendetta di Rodope nelle *Fortune di Rodope e Damira* (Aureli/Ziani, 1657, II, 15), per esempio, espressione della sua ostilità verso Creonte, fa un uso massiccio dello stile di tromba (esempio 56). Alcune opere, specialmente quelle che rappresentavano diverse battaglie, contenevano numerose imitazioni di trombe, nei recitativi così come nelle arie e nei movimenti strumentali. Nel *Medoro* (Aureli/Lucio, 1658), che ruota intorno al tema della conquista militare, ci sono imitazioni di trombe in diverse sinfonie, in un'aria, e qua e là nel recitativo, in risposta ad ogni allusione militare. E ci sono quattro differenti arie di tromba oltre alle imitazioni di trombe nel recitativo nel *Totila* (Noris/Legrenzi, 1677), un dramma militare di genere diverso, più convenzionale[18].

Come per le arie comiche, le differenze stilistiche tra i compositori nella realizzazione delle arie di tromba erano lasciate in ombra dalle loro similitudini. Ma l'evoluzione dell'aria di tromba tendeva a riflettere gli sviluppi

[17] La *Doriclea* mostra diversi altri casi di stile concitato – compreso uno in un lamento illustrato nell'esempio 80 e discusso nel capitolo 12.

[18] Imitazioni della tromba in stile concitato sono insolitamente numerosi nel *Medoro* (cfr. Morelli e Walker, *Migliori plettri*, p. CLIII). Cfr. per esempio *Il Medoro*, a cura di Morelli e Walker, pp. 19-20 («Alla pugna, alla battaglia») e p. 108 («Di strage di guerra»). Per *Totila* vedi le arie nell'atto I, scena 3 («Arda Roma», Garland facs., ff. 5^{v}-7^{v}); atto II, scena 8 («Pugnando, atterrando», *ibidem*, ff. 47^{v}-48^{v}); atto III, scena 3 («Snodate i fremiti», *ibidem*, ff. 68^{v}-70^{v}); e atto III, scena 5 («Il mondo festeggi», *ibidem*, ff. 97-98, un'aria con tromba obbligata).

dello stile operistico in generale. Così, in contrasto con la relativa modestia della già menzionata aria a ritornello della *Doriclea* (esempio 55), un'aria di tromba degli anni Sessanta o Settanta era con facilità accompagnata da archi e inserita in un'ampia forma col da capo, con una sezione B in funzione di contrasto. Il contrasto di solito implicava una pausa dell'accompagnamento strumentale e il procedere della voce non più per terze ma per gradi congiunti. L'aria di apertura dell'*Adelaide* ne è un tipico esempio (esempio 57).

La presenza delle arie in stile di tromba in così tante opere dei primi tempi potrebbe sembrare difficile da conciliare con il fatto che la tromba vera e propria non è presente con regolarità nelle orchestre operistiche fino ai primi anni Settanta. Tuttavia, l'imitazione delle trombe da parte degli archi era molto più in sintonia con l'estetica dell'opera veneziana. Si trattava di un'illusione che, come le altre, sarebbe stata apprezzata proprio in quanto tale dal pubblico dei teatri[19]. Per la verità, l'introduzione della tromba sembra aver avuto ben poco effetto sia sulla frequenza, sia sulla struttura delle arie. Né tantomeno influì sulla scelta della tonalità, dal momento che la maggior parte delle arie di tromba erano in ogni caso in Re maggiore. Questo suggerisce che l'abbinamento della tonalità era comunque importante, indipendentemente dalla presenza o meno di una tromba vera e propria.

[19] Il pubblico a quanto pare apprezzò una particolare imitazione della tromba da parte della cantante, secondo de Vaumorière, *Lettres*, voll. II, p. 214: «Il y a une celebre Chanteuse que l'on appelle la Margarita (Salicola), qui jouë un Rôle d'une force et d'une beauté inconcevable; c'est dans un tems qu'elle paroît furieuse, et qu'elle entre dans une espece de délire. Elle croit voir que la Terre abîme sous ses pieds, que l'Enfer s'ouvre pour l'engloutir, et toute la Ville de Rome paroît en armes pour la punir de ses crimes. Les Démons l'épouvantent par leurs cris, elle entend des Trompettes, des Tymballes et des Tambours dans les airs; et non seulement elle exprime par son chant les differentes manieres dont son esprit est agité, mais elle imite même si parfaitement le son des Trompettes, que l'on s'imagine entendre ces instrumens de guerre, lors même que l'on n'entend que sa voix» («c'è una celebre cantante che viene chiamata la Margarita [Salicola], la quale interpreta un ruolo d'una forza e d'una bellezza inconcepibili; in un tema sembra furiosa ed entra un una specie di delirio. Ella crede di vedere la terra che sprofonda sotto ai suoi piedi, l'inferno, che si apre per inghiottirla e tutta la città di Roma sembra in armi per punirla dei suoi delitti. I demoni la spaventano con i loro urli, ella sente nell'aria delle trombe, dei timpani e dei tamburi; e non solo esprime con il suo canto le diverse maniere in cui il suo spirito è agitato, ma imita pure cosi perfettamente il suono delle trombe, che si crede di sentire questi strumenti di guerra, benché non si senta che la sua voce»), citato in *Quellentexte*, p. 100; cfr. anche Hellmuth Christian Wolff, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts*, Berlin, Elsner, 1937, p. 163, n. 91. È degno di nota che l'imitazione della tromba di Salicola capiti nel contesto di una scena di follia (cfr. n. 62). Quasi le stesse parole sono usate da Chassebras de Cramailles per descrivere l'interpretazione di Salicola nel *Re infante* di Pallavicino nel *Mercure de France* del febbraio 1683; il passaggio è citato in Tarr e Walker, *Bellici carmi, festivo fragor*, p. 166.

In alcune arie più tarde, tuttavia, i compositori sfruttarono meglio la tromba mettendola in contrapposizione con la voce in stile concertato[20].

L'aria di tromba comporta una relazione particolare tra musica e testo che ebbe vaste implicazioni nello sviluppo successivo dell'opera. In essa si esemplifica il passaggio da un approccio madrigalistico al testo, di ascendenza cinquecentesca, all'aria barocca degli affetti. Sebbene più facilmente identificabile come una precisa tipologia rispetto ad altre arie, perché frutto di un rapporto ben equilibrato tra un'immagine esterna e un sentimento interno, l'aria di tromba era soltanto una delle sempre più numerose arie di vario argomento che esprimevano i distinti affetti suggeriti da specifiche immagini del testo.

Queste immagini, che emergono anche solo a una rapida occhiata di una qualsiasi opera degli anni Cinquanta, Sessanta o Settanta, erano le stesse che avevano richiamato l'attenzione dei madrigalisti e che avevano spinto i compositori delle prime opere, quando vi s'imbattevano nel corso di un dialogo recitativo, a lasciarsi andare alla fantasia dell'arioso. Si trattava di parole dalla particolare carica espressiva che invitavano in vari modi all'imitazione (o alla rappresentazione) musicale, sia attraverso le possibilità sonore della parola in sé, sia attraverso una sorta di equivalente visivo. Verbi che descrivono azioni o emozioni, come «fermare», «fuggire», «rubare», «sospirare», «piangere», «volare», «vibrare», «cantare», «ballare»; nomi come «gelosia», «vendetta», «speranza», «catene», «lacci», «aurette», «zeffiretti»; e aggettivi come «costante», «variabile», «miserabile» – tutti dalla forte risonanza affettiva. Parole come queste chiamavano in causa immagini o rappresentazioni musicali convenzionali e prevedibili, dal punto di vista ritmico, melodico e del tessuto strumentale, che furono sviluppate fino a pervadere intere arie con il loro affetto. Tutto questo alla fine dette luogo ad arie in grado di esprimere una grande varietà di emozioni, come gelosia, paura, rabbia, felicità, smarrimento, costanza, confusione e disperazione – in breve, arie degli affetti[21].

Poche arie, nell'ambito di una stessa categoria affettiva, erano tanto simili tra loro quanto le arie di tromba. Altri tipi di arie lasciavano una maggiore libertà ai compositori di esprimere il loro stile personale. Alcuni compositori, inoltre, erano più abili di altri nel carpire l'affetto di un determinato

[20] Cfr. per esempio la *Flora* (Bonis/Ziani, Sartorio, 1681) e *Giustino* (Beregan/Legrenzi, 1683); esempi in Tarr e Walker, *Bellici carmi, festivo fragor*, pp. 168-171.

[21] Alcune di queste immagini sono discusse in Olga Termini, *The Transformation of Madrigalisms in Venetian Operas of the Later Seventeenth Century*, MR, XXXIX (1973), pp. 4-21. Sull'imitazione letterale nella musica di Monteverdi, cfr. E. Rosand, *Monteverdi's Mimetic Art*, pp. 113-137.

testo o nello sviluppare un singolo motivo in un'aria completa; e alcuni più nettamente di altri variavano i diversi tipi di arie. Negli anni Settanta, ad ogni modo, la maggior parte delle arie di ogni categoria affettiva aveva acquisito una sufficiente riconoscibilità da essere identificata con facilità dal pubblico. Un esempio particolarmente calzante è fornito da due arie di gelosia, una dall'*Orfeo* di Sartorio, l'altra dal *Totila* di Legrenzi (esempi 35 e 58). In entrambe le arie la gelosia è il motore concettuale; quell'emozione o, piuttosto, il suo effetto insidioso e pervasivo nell'animo del personaggio, è espresso da una linea di basso dal ritmo incalzante che si contrappone al movimento lento della melodia vocale; è un basso che avanza senza mai esitare attraverso brevi e ininterrotte frasi armonicamente articolate, che non si adegua mai al fraseggio della parte vocale, bensì vi si sovrappone con insistenza dall'inizio alla fine dell'aria. La gelosia è perennemente presente[22].

3. *La scena di musica.*

La scena di Alinda e Besso esemplifica il luogo di un'ulteriore convenzione operistica presente nel *Giasone*, una convenzione che potremmo definire autoreferenziale: il suo tema è infatti la musica stessa. Uno dei più buffi scambi di battute in scena consiste in una serie di allusioni alla musica e al canto. Si tratta di riferimenti gratuiti nel modo più assoluto, senza il minimo aggancio con la trama (esempio 59). Sebbene sia qui trattato con rapidità, in poche linee di recitativo e un'adeguata dilatazione musicale che culmina con il duetto «Non più guerra» (esempio 53), il tema della musica di scena – e della canzone in quanto canzone – è ampiamente sfruttato in molte opere di questo periodo.

Le canzoni, com'è noto, sebbene comparissero di frequente all'interno della commedia in prosa, acquisirono un significato speciale nell'ambito del contesto operistico come una sorta di verifica della premessa fondamentale del genere melodrammatico: la distinzione tra parlato e cantato. Mentre i primi librettisti e compositori tendevano a introdurre con un certa prudenza canzoni nelle loro opere, spesso come pretesto per inserire musica di tipo convenzionale, i loro successori continuavano a sfruttare la canzone come una particolare convenzione ancora nella seconda metà del secolo, quando gli standard operistici della verosimiglianza si erano da lungo tempo rassegnati a considerare l'aria come un normale mezzo di comunicazione. La canzone può aver giustificato una certa organizzazione ed estensione del materiale musicale nelle prime opere, ma più tardi divenne una scusa per altri generi di libertà: per arie più elaborate o per stravaganze sceniche che comprendevano diverse arie in successione. Molte opere includevano cantanti nella lista dei personaggi e prevedevano occasioni, fornite dalla trama stessa, per scene elaborate che includevano esibizioni musicali[23].

Il *Seleuco* (Minato/Sartorio, 1666) contiene una musica di scena particolarmente efficace in cui un musico di corte cerca di trovare la canzone adeguata per lo stato d'animo dell'eroe Antioco, malato d'amore. Dopo due prove inadeguate, finalmente ha successo il terzo tentativo. Il compositore, naturalmente, fa tesoro della trovata dei cominciamenti e delle interruzioni. E la scena raggiunge un apice adeguatamente prudente quando Antioco, in segno di approvazione, ripete tutt'e tre le strofe della canzone che gli è piaciuta (esempio 60)[24]. Un altro uso efficace della musica in scena si trova nell'*Orfeo* di Aureli e Sartori, nella stanza da musica di Orfeo (II, 13). Qui Achille racconta che sta studiando musica e, richiesto di cantare, siede al clavicembalo per accompagnarsi in un'aria, «Cupido, fra le piante». L'artificio arriva al punto che il pubblico di Achille, notando la particolare intensità del suo canto, comincia a sospettare che l'aria non è una semplice canzonetta d'amore, ma un'espressione del suo vero stato d'animo[25].

Le canzoni eseguite sulla scena da «cantanti» erano spesso diverse dalle normali arie: potevano essere più elaborate e dilatate, come quelle cantate da Chirone, il maestro di canto di Achille; o più ripetitive, come quella dell'esempio 60; o infine potevano essere più lunghe, come la canzone di Miralba nel *Medoro* (Aureli/Lucio, 1658, II, 5), composta da tre strofe invece delle solite due – la terza, comunque, viene interrotta dalla realistica rottura

[22] Il fatto che le due arie condividano la stessa tonalità, Fa maggiore, può essere una coincidenza; in alternativa questo potrebbe suggerire una connessione fra tonalità e sentimento. Ugualmente per caso, forse, il basso del ritornello di Legrenzi replica con esattezza la linea melodica dell'aria di Sartorio.

[23] Questo *topos* ebbe anche implicazioni scenografiche. Esso cade nella categoria di Ménestrier di scena «accademica»: «Les [Decorations] Academiques sont les Bibliotheques, les cabinets des Sçavans avec des Livres et des Instrumens de Mathematique, un cabinet d'antiques, une Ecole de peinture, etc» («le [scene] accademiche sono le biblioteche, gli studi degli eruditi con libri e strumenti matematici, un gabinetto di antichità, una scuola di pittura ecc.»), in Ménestrier, *Des Répresentations en musique*, pp. 173-174 (cit. in *Quellentexte*, p. 87).

[24] Questa scena ha una straordinaria somiglianza con quelle cantate da Cesti e Barbara Strozzi che hanno a che fare con la corrispondenza di canzoni diverse a stati d'animo diversi. Cfr. Rosand, *Barbara Strozzi*, p. 271 e n. 97; Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, pp. 355-356; e Murata, *Singing about Singing*, pp. 374-382.

[25] Cfr. Antonio Sartorio e Aurelio Aureli, *L'Orfeo*. Facsimile a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983, pp. 95-96.

di una corda nel liuto di Miralba[26]. Le canzoni tendevano a richiedere l'accompagnamento di strumenti suonati in scena dai cantanti stessi, come il liuto di Miralba e il clavicembalo di Achille, o come la tiorba suonata dalla nutrice Nisbe per accompagnare la sua ninnananna nell'*Eliogabalo* (Aureli/Boretti, 1668, I, 11). Irregolarità formali, come l'interruzione a metà, spesso esaltavano il grado di artificialità di queste canzoni, aiutando a distinguerle dalle «normali» arie. Molte canzoni sono proprio concepite con una speciale attenzione alle convenzioni dell'aria, e sono costruite apposta per amplificare o contraddire quelle convenzioni.

4. *Il duetto d'amore.*

Una delle ultime convenzioni operistiche presenti nella feconda scena tra Alinda e Besso è il duetto d'amore. «Non più guerra» (esempio 53), dando letteralmente corpo musicale al senso del suo testo, rappresenta un esito armonioso della precedente schermaglia amorosa, la «guerra» che si svolge in scena. Il duetto, o aria per due, era una tendenza musicale naturale, una risorsa sempre a disposizione per i compositori di musica da camera vocale, ma tale da suscitare interrogativi circa la sua praticabilità sulle scene operistiche. In effetti, come Badoaro aveva puntualizzato con prontezza nella sua apologia dell'opera nel 1644, non soltanto era sotto ogni aspetto inverosimile che «gli huomini trattino i loro più importanti negotij cantando», ma non era meno assurdo «che essi favellando insieme possano impensatamente incontrarsi à dire le medesime cose» (Appendice I.8j).

L'unica situazione accettabile per un duetto, date le circostanze, era che i personaggi si trovassero a provare in qualche modo gli stessi sentimenti, e niente poteva unirli in modo tanto naturale e potente quanto la magia dell'amore. E in effetti, non soltanto l'amore consentiva ai personaggi di cantare insieme, ma era a sua volta rafforzato dalla loro armonica unione. Il duetto, dunque, come espressione di amorose corrispondenze, aveva una funzione drammatica particolare. E, nel contesto della forma dei libretti degli anni Quaranta, assunse anche una funzione strutturale, quella di fornire una chiusura. Poiché la riconciliazione degli amanti di Faustini era di solito rinviata alla scena finale, l'uso dei duetti d'amore era di norma riservato a enfatizzare quel momento. Il senso di unione era spesso rafforzato dalla pratica di affidare il ruolo dei protagonisti, sia maschi che femmine,

[26] Il compositore qui inspiegabilmente fallisce nel rendere giustizia al testo di Aureli; egli musica diversamente la terza strofa, perdendo così l'opportunità di interrompere un motivo già affermato nelle strofe precedenti. Cfr. *Medoro*, a cura di Morelli e Walker, pp. 91-94.

a voci soprane, così che i duetti potevano svolgersi in modo strettamente intrecciato, anche con eventuali momenti di canto all'unisono.

I duetti, com'è naturale, potevano presentarsi anche in momenti precedenti del dramma, e potevano anche coinvolgere personaggi che non erano amanti, ma in casi del genere assolvevano di solito ad altre, più specifiche, funzioni drammatiche. Anche allora, tuttavia, si sfruttava la particolare idoneità del duetto a rappresentare un'affettuosa intesa[27]. Un duetto di questo tipo nell'*Incoronazione di Poppea*, tra Nerone e Lucano a metà dell'atto secondo, serve a sottolineare un importante tema dell'opera. Monteverdi adotta la forma convenzionale della comunicazione tra amanti per suscitare nella scena un effetto erotico. Celebrando la morte di Seneca con la struttura, i procedimenti e gli affetti di un duetto d'amore dedicato all'apprezzamento della bellezza di Poppea, il compositore sottolinea il messaggio libertino dell'opera[28].

Che ci fossero o meno duetti nel corso del resto del dramma e chiunque coinvolgessero, amanti o altri tipi di personaggi, fu soltanto l'eccezione dell'opera veneziana del Seicento a non mancare di chiudere l'azione con almeno un duetto o due, uno per ciascuna coppia di amanti; talvolta i quattro univano le loro forze per un quartetto finale. Questa particolare convenzione sembra essersi stabilita abbastanza presto nei primi anni Quaranta, in coincidenza con l'abbandono degli intrecci mitologici, che si concludevano con elaborate scene soprannaturali, a favore di trame esclusivamente umane. L'intimità di un duetto finale è adeguata agli intrecci più personali degli anni Quaranta. D'altra parte, come quegli stessi intrecci, l'usanza è stata forse incoraggiata dalle difficoltà pratiche che comportavano i cori e le scene soprannaturali, troppo costose o difficili da allestire.

Il momento di transizione è riscontrabile in diverse opere dei primi anni Quaranta, nelle quali sembrano convivere le due tradizioni. *Gli amori di Apollo e di Dafne* (Busenello/Cavalli, 1640) finiscono con un duetto mitologico tra Apollo e Pan, mentre il libretto delle *Nozze d'Enea* (Anonimo/Monteverdi, 1641) ha un duetto d'amore nella penultima scena, ma si chiude con un tipico coro soprannaturale. In questo aspetto è simile al *Ritorno d'Ulisse*, dove il libretto chiude con un finale mitologico, ma la partitura

[27] Una delle caratteristiche atipiche (e vecchia maniera) del *Ritorno d'Ulisse* è che contiene alcuni duetti che non sono in senso stretto duetti d'amore: quello fra Ulisse e Telemaco, per esempio.

[28] Sebbene il suo effetto sia alquanto lascivo, il duetto non legittima l'interpretazione di questa scena da parte di almeno un noto regista come una dissoluta orgia omosessuale.

musicale si ferma al precedente duetto d'amore. Forse succedeva lo stesso nella perduta partitura delle *Nozze d'Enea*.

Anche *L'incoronazione di Poppea* si concludeva con una scena mitologica e un coro finale. È opinione oggi generalmente accettata che il celebre duetto finale, «Pur ti miro», con testo di Ferrari, sia stato aggiunto al finale originale dopo la prima messinscena, forse in occasione di una ripresa dell'opera; certo la musica non è di Monteverdi. Potrebbero esserci state motivazioni relative a una limitata dotazione del palcoscenico (e del cast) disponibile per questa ripresa. Ma sembra più plausibile che l'inserimento si debba al fatto che all'epoca della ripresa dell'opera, intorno al 1651 o prima, il duetto d'amore finale fosse divenuto un obbligo, un segno necessario di chiusura[29].

Il duetto potrebbe anche essere stato inserito durante il primo ciclo di rappresentazioni dell'opera, come successe in un lavoro della stagione precedente, *La virtù de' strali d'Amore*, la prima collaborazione tra Faustini e Cavalli. Anche quell'opera si concludeva in origine con un finale mitologico preceduto da una scena di riconciliazione dei protagonisti. Ma sebbene nel libretto la penultima scena si chiuda con un aria, è seguita nella partitura da un duetto d'amore che era stato inserito con tutta evidenza dopo la stampa del libretto. Se il finale mitologico della *Virtù* era stato tagliato, come quello della *Poppea* – in almeno una rappresentazione –, entrambe le opere avrebbero potuto concludersi con duetti d'amore piuttosto simili, oltre che per il loro inserimento tardivo, per lo stile e per il contenuto (esempio 61)[30].

[29] La ripresa in questione è la sola documentata, a Napoli (1651). Ma il lavoro può anche essere stato ripreso in precedenza, forse a Bologna con gli auspici di Ferrari o Sacrati o di entrambi. Nella partitura napoletana di *Poppea* l'intero finale mitologico precede «Pur ti miro». La maggior parte di quel finale, d'altra parte, non fu mai copiata nella partitura di Venezia, e la parte che lo fu, cioè un recitativo per Amore e un'aria per Venere, è cancellata (cfr. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea: facsimile del manoscritto It. Cl. 4 n. 439 della Biblioteca Nazionale di S. Marco in Venezia*, a cura di Giacomo Benvenuti, Milano, Bocca, 1938, ff. 104-105^{v}). Sulla paternità di Ferrari del testo del duetto cfr. Chiarelli, *"L'incoronazione di Poppea"*, RIM, pp. 150-151. Alessandro Magini, in *Indagini*, pp. 478-511 e *Le monodie di Benedetto Ferrari*, pp. 281-290, suggerisce, per motivi stilistici, che Ferrari può avere scritto anche la musica. Più recentemente, sulla base della partitura riscoperta della *Finta pazza*, Curtis, nella prefazione a *L'incoronazione di Poppea*, ha proposto Francesco Sacrati come il compositore del problematico duetto. Probabilmente la più prudente valutazione della situazione è di Bianconi, *Il Seicento*, pp. 209-211, che, aggiungendo Laurenzi e Cavalli alla lista dei possibili compositori, assieme a Ferrari e Sacrati, conclude che il problema non può essere risolto con certezza allo stato attuale della ricerca. Per le mie vedute sull'argomento, cfr. cap. IX, n. 17.

[30] Sia l'aria sia il duetto alla fine della *Virtù* fanno uso di modelli di basso ostinato, simili a quello di «Pur ti miro».

La convenzionalità del duetto d'amore non era ovviamente limitata alla sua collocazione drammaturgica; riguardava anche i testi e la loro messa in musica. I testi erano di solito piuttosto corti – a volte soltanto un verso o due – e si servivano essenzialmente delle stesse immagini. I finali dei due libretti dell'*Eliogabalo* di Aureli nel 1668, uno musicato da Cavalli, l'altro da Boretti, danno l'idea del margine di variabilità dei testi nei duetti. Il testo di Cavalli, musicato a quattro parti, recita così:

Pur ti stringo,
Pur t'annodo
Meco il fato
Idol caro
Crudo avaro non è più.
Tant'è la gioia quant'il duolo fu.

Il testo di Boretti, invece, a due voci, è più breve:

Al ferir
Occhi veraci
Sia campo il letto e dolci strali i baci.

Il primo dei due mostra una forte somiglianza con il testo del duetto finale della *Poppea*[31]. L'affinità, sebbene notevole, non fa altro che mostrare la convenzionalità della poesia, la dipendenza del librettista da un repertorio di formule già pronte. A dire il vero, a differenza che per il resto di un'opera, il testo del duetto finale aveva poca importanza. L'opera era di fatto terminata. La struttura musicale del duetto era di per sé sufficiente a trasmettere un messaggio di risoluzione della situazione drammatica.

Anche in misura maggiore che nelle tipologie convenzionali dell'aria, e con eccezioni ancor più rare, le analogie stilistiche tra i compositori nel musicare questi duetti soverchiavano ogni differenza individuale. In effetti, è difficile individuare differenze significative[32]. Dal punto di vista musicale, i duetti subivano le limitazioni intrinseche dovute al loro simile affetto. Ma

[31] «Pur ti miro, pur ti godo, / Pur ti stringo, pur t'annodo, / Più non peno, più non moro, / O mia vita, o mio tesoro. / Io son tua, tuo son io, / Speme mia, dillo dì, / Tu sei pur l'idol mio, / Sì mio ben, sì mio cor, mia vita sì». Il testo è quasi esattamente lo stesso di quello della scena finale del *Pastor regio* (Bologna, Monti e Zenero, 1641) di Ferrari.

[32] Sebbene il duetto d'amore in *Poppea*, che io sappia, sia quasi l'unico basato su un modello di basso ostinato – un altro è quello di Melanto ed Eurimaco nel *Ritorno d'Ulisse*, atto I, scena 2 (Claudio Monteverdi, *Tutte le opere*, vol. XII, pp. 31-33) – forse non lo sarebbe se si trovasse qualche duetto d'opera di Ferrari. Esso assomiglia molto da vicino a un trio della *Finta pazza*; cfr. Bianconi, *Il Seicento*, p. 209.

sebbene le scelte stilistiche potessero subire condizionamenti, così non era per l'espressività. Accompagnati di frequente dagli archi, e in ritmo ternario, i duetti d'amore spesso comportavano considerevoli espansioni musicali del testo ottenute con ripetizioni o melismi. La ripetizione era di solito tripartita, un'esposizione per ciascuna voce seguita da una con entrambe. Oltre alla ripetizione di singole parole o versi nella successione delle frasi musicali, i versi d'apertura erano spesso ripetuti alla fine per creare una forma col da capo. I duetti di solito cominciavano con un botta e risposta di frammenti melodici o passaggi imitativi più lunghi che culminavano in movimenti paralleli di terze e seste arricchite da ritardi e che risolvevano in unisoni. Rispondenza tra le linee melodiche, consonanza perfetta, unione finale: tutte queste erano qualità che rappresentavano in modo letterale la relazione tra gli amanti riconciliati. La conferma più eloquente della convenzionalità dei duetti finali è fornita da una serie di esempi, scelti quasi a caso, presi da opere composte in un arco di tempo di diverse decadi e testimoni del lavoro di vari compositori. Nonostante i differenti autori e le diverse epoche, tutti i duetti sono virtualmente intercambiabili (esempio 62 a-d).

Visto in relazione con la convenzione del duetto d'amore di chiusura, già ben radicata verso la metà del secolo, il finale del *Giasone* colpisce in modo particolare per il suo essere una sorta di trasformazione ironica della tipologia. In esso si presenta il consueto riunirsi di forze formalmente opposte nel corso di due duetti, ciascuno per due voci acute. Il primo, tra Isifile e Giasone, è seguito da un secondo, non come ci si aspetterebbe, tra Medea ed Egeo, ma tra Medea ed Isifile, acerrime rivali in amore. Questa smentita della convenzione, giocata sulle aspettative drammatiche e musicali, dovette certo deliziare il pubblico del 1650.

5. *Il sonno.*

Una delle convenzioni più pervasive nel *Giasone* è un dispositivo drammaturgico preso in prestito dal teatro parlato: la scena di sonno. Isifile e Giasone cadono addormentati due volte ciascuno, e Medea una volta, per scopi non sempre essenziali all'intreccio. Come tutte queste convenzioni drammatiche, anche il sonno era uno stato anomalo della coscienza che facilitava la sospensione dell'incredulità e favoriva inoltre l'espressione musicale; lo faceva su tre livelli: per il cantante della ninnananna, per il dormiente, che poteva sognare ad alta voce, e per colui che osservava la scena, che poteva esprimersi come se fosse da solo.

A parte il suo effetto complessivo di allentare i vincoli della verosimiglianza, il sonno era funzionale in vari modi ai meccanismi della trama, sia nella commedia sia nell'opera. Un personaggio dormiente è vulnerabile – all'assassinio, allo stupro, all'inganno di un travestimento e a svelarsi senza volerlo attraverso il sogno. (Nell'atto I, scena 14, Isifile, in sogno, racconta la partenza di Giasone da Corinto, un avvenimento accaduto prima che l'opera abbia inizio; nell'atto II, scena 2, il suo stato dormiente incoraggia il suo servo Oreste a tentare uno stupro – turbando l'uditorio, senza dubbio, con la minaccia di infrangere la barriera di classe sociale[33]; nell'atto III, scena 17, Egeo tenta di uccidere Giasone dormiente, ma è fermato da Isifile.) Inoltre, un personaggio dormiente (o uno che finge di esserlo) può provocare nel suo innamorato, che non pensa di essere udito, il disvelamento dei più reconditi sentimenti (credendo che Medea sia addormentata, Giasone dichiara il suo amore a Isifile, il che, sebbene si tratti in realtà di una falsa dichiarazione, persuade Medea ad ordinare la morte della rivale). Il sonno era usato in varie situazioni drammatiche, ma le soluzioni musicali da adottare nel suo trattamento erano abbastanza poche. C'era innanzitutto la ninnananna preparatoria (cantata da colui che poi si addormenterà, oppure da un altro personaggio), il sogno (che poteva comportare qualche particolare stravaganza musicale, oltre che drammatica) e l'imitazione musicale dell'azione stessa dell'addormentarsi..

Intorno al 1650 la convenzione del sonno già vantava una lunga tradizione operistica. Era stata sfruttata nella *Finta pazza*, prodigiosa miniera di convenzioni, come avvio verso lo scioglimento dell'intreccio, con Achille che viene incoraggiato ad esprimere il proprio amore per l'addormentata Deidamia; e ancora nel *Ritorno d'Ulisse*, quando Ulisse è portato ad Itaca dormiente, così da restare all'oscuro dell'intervento divino in suo favore. Un esempio ancora più manifesto è quello dell'*Incoronazione di Poppea,* in cui il sonno di Poppea spinge gli eventi verso la scena cruciale, il tentativo di Ottone di ucciderla. Questa scena è particolarmente interessante e significativa dal punto di vista musicale perché costituisce un esempio concreto di quello che Monteverdi chiamava «armonie imitanti il sonno», nel dare una dimostrazione della sua concezione di imitazione musicale[34]. La musica imita qui il sonno in due modi differenti. Prima, si presenta il graduale assopimento di Poppea: le parole e la musica si fanno esitanti, interrotte da pause, dopo di che ella dichiara il proprio sopore in una melodia discenden-

[33] A Oreste, il principe di Micene, è qui affidato un ruolo comico, una tipica «invention» veneziana.

[34] L'espressione di Monteverdi «armonie imitanti il sonno» si trova in una lettera ad Alessandro Striggio del 24 maggio 1627, riguardante *La finta pazza Licori* (Monteverdi, *Claudio Monteverdi: Lettere*, p. 251).

te che giunge poco a poco al limite del suo registro vocale, per poi cedere al sonno (esempio 63). La ninnananna soporifera della nutrice Arnalta accompagna poi il sonno di Poppea, o meglio lo aiuta a protrarsi, con una varietà di mezzi musicali: una melodia ripetitiva e ciclica, in un ristretto ambito intervallare, note insolitamente lunghe in corrispondenza delle cadenze, e un andamento armonico oscillatorio che potrebbe indurre allo sbadiglio sia i cantanti sia il pubblico[35].

Come per molte convenzioni, la soluzione musicale adottata da Monteverdi fu profetica per il futuro sviluppo dell'opera. Le ninnenanne continuavano a presentare le loro appropriate movenze ripetitive e cicliche, e l'atto (simulato o meno che fosse) di cadere addormentati continuava ad essere musicato in modo imitativo, anche da compositori più tardi che non condividevano la concezione monteverdiana dell'imitazione. In effetti, alcuni estesero il modo di trattare il sonno anche al momento del risveglio. Queste scene non sono essenziali per la trama. La seconda scena di Isifile, ad esempio, intende soltanto fornire il pretesto per il comico tentativo di stupro di Oreste. Ma tutte condividono alcuni aspetti della scena di Monteverdi. Isifile cade addormentata, come Poppea, sebbene la sua stanchezza sembri sopravvenire in modo più improvviso, nel corso di un breve monologo alla fine dell'atto II, scena 1 (esempio 64):

> Alinda, troppo vana,
> Seconda il genio, e la sua voglia insana;
> Oimè non posso più,
> Perche manchin li spiriti,
> Manca l'anima al seno,
> Vacilla il piede, e a forza di stanchezza
> Trabocco sul terreno.

Dopo una brusca modulazione, gli ultimi cinque versi del testo sono musicati con una melodia cromatica discendente, inframmezzata da alcune lunghe pause, che, muovendosi con un salto ascendente, risolve infine con una cadenza nel registro grave. La ninnananna cantata in duetto da Medea e Giasone, «Dormi dormi» (esempio 14), invece, un po' ripetitiva nel ritmo e forse con progressioni esageratamente lunghe, non uguaglia l'intensa atmosfera soporifera di quella di Arnalta.

La gamma di possibilità e di funzioni (e la persistenza di meccanismi mimetici) offerta dalla convenzione del sonno è illustrata da due scene di addormentamento scritte a più di un decennio di distanza l'una dall'altra: una dall'*Orontea* (Cicognini/Cesti, 1656), l'altra dall'*Ercole in Tebe* (Moniglia/Boretti, 1671) (esempi 65 e 66). Nella scena quarta dell'atto secondo dell'*Orontea*, Alidoro perde i sensi. La musica di Cesti si frammenta, realisticamente, in brevi frasi interrotte, con una discesa cromatica che si innalza solo per un ultimo breve rantolo prima di arrivare in fondo con lo sprofondare di Alidoro nell'incoscienza, mentre la cadenza è lasciata al solo basso continuo. Nel suo stato incosciente, che si protrae per tre scene, Alidoro è prima vittima di un furto da parte di Gelone, poi presenzia senza poterla udire alla dichiarazione d'amore di Orontea e alla sua (ridondante) ninnananna, ed è infine ignaro depositario di una lettera da lei lasciata. Egli si risveglia poco a poco, con frasi sempre più lunghe e dinamiche dal punto di vista ritmico e melodico, per poi trovare la lettera di Orontea, cosa che fornisce abbastanza materiale per alimentare il resto della trama. Come Monteverdi, Cesti imita musicalmente l'azione dell'adormentamento e anche del risveglio, ma la sua ninnananna di Orontea manca dell'effetto ipnotico di quella di Arnalta. La naturale inclinazione di Cesti per il bel canto e il suo talento per una scrittura fluida e per melodie eleganti supera la sua sensibilità per la drammaticità della situazione[36]. Nonostante la superiore complessità drammatica di questa scena, i motivi di interesse musicale sono essenzialmente gli stessi della scena di sonno nella *Poppea*.

La scena di Boretti, d'altra parte, contiene numerosi elementi nuovi. Quando Megera, nello sconforto, cade addormentata verso la fine del secondo atto, sogna la vittoria di Ercole negli Inferi. Dopo il risveglio capisce che è stato un sogno, ma torna comunque a sperare. Boretti è considerevolmente meno convincente di Cesti nel rendere l'addormentamento. Esso sopravviene d'improvviso, dopo che Megera ha cantato un esteso e virtuosistico arioso con imitazione di trombe. Nel recitativo ella riconosce i sintomi crescenti di una dolce letargia, ma resiste quel tanto da cantare una sorta di ninnananna a se stessa (accompagnata dagli archi), più elaborata di quella di Arnalta, ma simile in alcuni elementi ricorrenti, compresa la funzione importante delle cadenze imperfette. Megera dorme durante un ballo e poi si sveglia in modo piuttosto brusco per cantare un'aria ottimistica sul ritorno di Ercole dagli Inferi, «Festeggia, o core»[37]. Qui, a parte il cambiamento nello stato d'animo di Megera, la scena di sonno serve più che altro da pretesto per diverse arie. L'aspetto imitativo, nella *Poppea* e nell'*Orontea*, è ridotto a vantaggio dell'elaborazione musicale.

[35] Monteverdi, *Tutte le opere*, vol. XIII, pp. 184-187.

[36] Cfr. Antonio Cesti, *Orontea*, a cura di William C. Holmes, Wellesley (Mass.), Wellesley Edition, 1973, pp. 164-166.

[37] Garland facs., 6: f. 78r.

La convenzione del sonno rappresentava una sfida più per i librettisti che per i compositori: stava a loro cercare nuove vie per incorporare scene del genere nei loro drammi, problema che risolsero con esiti variabili. La particolare funzione drammaturgica della scena di sonno aveva invece effetti limitati sulla musica. In alcuni libretti, il sonno sembra non avere un benché minimo scopo drammaturgico (il librettista non era riuscito ad integrarla con efficacia nel suo dramma), pur ispirando diverse soluzioni musicali, come nel caso di Boretti. All'opposto, la scena può costituire un momento di capitale importanza nel dramma, ma essere del tutto trascurata dal compositore[38].

In opere più tarde, l'attenzione sembra essersi spostata dal momento dell'addormentamento e dal sonno come pretesto per lo svolgimento di azioni all'insaputa del dormiente alle sue conseguenze più immaginose e suggestive, i sogni. Trattati in modi particolari dai compositori, i sogni danno l'impulso a scene importanti di numerose opere degli anni Settanta. Un uso ingegnoso ed efficace del sogno è fornito da uno dei più riusciti momenti drammatico-musicali dell'*Orfeo* di Aureli e Sartorio. Orfeo, esausto per aver pianto la morte di Euridice, cade addormentato (III, 4), al che appare il fantasma di Euridice, come in un sogno, che lo sprona a ricercarla nell'Ade. Sartorio tralascia l'occasione di imitare musicalmente lo sprofondare di Orfeo nel sonno, ma sfrutta l'apparizione spettrale di Euridice per speciali effetti musicali. Questi comprendono alcune colorature estremamente elaborate, un lungo (seppur fuori luogo) lamento accompagnato da archi, e un finale evanescente con una cadenza sospesa che sancisce la sparizione di Euridice appena prima del risveglio di Orfeo[39].

6. *L'invocazione.*

Di tutte le convenzioni presenti nel *Giasone*, la più celebre è la scena d'incantesimo di Medea, nella quale ella invoca i poteri delle tenebre per aiutare Giasone alla ricerca del Vello d'Oro. Abbiamo discusso della speciale versificazione di questa scena e illustrato la sua messa in musica nel capitolo 9 (esempio 11). Poiché i poteri magici di Medea sono connaturati al personaggio, ogni rappresentazione del mito di Medea avrebbe suscitato nel pubblico la brama di una scena in cui venissero esibiti i suoi poteri. *Giasone*

[38] In *Annibale in Capua*, per esempio, Ziani ignorò la possibilità imitativa offerta dall'aria dell'addormentamento dell'eroe in I, 13.

[39] Cfr. cap. XIII. Questa scena è discussa in Rosand, *L'Ovidio trasformato*, pp. XXXVII e pp. XLI-XLII.

non deluse le aspettative. La scena d'incantesimo di Medea, in chiusura del primo atto, è una delle più potenti dell'opera.

La scena d'invocazione infernale (la scena delle ombre) differisce dalle altre convenzioni drammatico-musicali per diversi aspetti. In primo luogo era legata ad una forma metrica particolare, il verso breve sdrucciolo – quaternario, quinario o senario – una relazione ereditata dal teatro parlato. Questo assetto metrico distintivo, fondamentale per il costituirsi di una convenzione, non soltanto influiva sulla messa in musica delle invocazioni, ma le differenziava dal resto del testo operistico. Oltre alla sua metrica, l'invocazione implicava un particolare allestimento scenico, in quanto richiedeva scenografie magiche o infernali. In effetti, la convenzione è stata forse in parte originata come un pretesto per i cambiamenti di scena nelle prime opere. Infine, scene di questo tipo includevano spesso cori, soli o in dialogo con il solista.

Sebbene non fosse il primo esempio di questa convenzione[40], l'incantesimo di Medea fece probabilmente ben di più che perpetuare l'esistenza di scene del genere nel corso del secolo. Vero e proprio tour de force per la prima donna, questa scena era anche il cardine del dramma; l'invocazione di Medea degli spiriti infernali permette a Giasone di conquistare il Vello d'Oro e gli consente di tornare con lei alla sua terra, esacerbando così la crisi con la moglie Isifile abbandonata, che costituisce l'argomento principale dell'opera.

Scene simili appaiono con una certa frequenza nelle opere che seguirono il *Giasone*. Ma come scena l'invocazione non era così pervasiva come altre convenzioni drammatiche, per prima cosa perché era poco suscettibile di variazioni. Mentre l'affetto dell'invocazione era talvolta chiamato in causa metaforicamente, vere e proprie scene d'invocazione erano difficili da inserire nella maggior parte dei drammi. A meno che non avessero un fondamento nelle fonti stesse del libretto – come nel *Giasone* o nelle opere basate sul mito di Ercole – esse tendevano a risultare estranee, un mero pretesto per l'esibizione di sfoggio scenografico[41]. Sia la difficoltà d'inserimento sia l'importanza dell'aspetto scenografico si riflettono sulla collocazione delle scene d'invocazione nelle opere. Che siano per voce sola, coro, o entrambi, queste scene, come nel caso di Medea, si svolgono a mo' d'intermezzo alla fine degli atti, dove si legano senza soluzione di continuità ai balli *entr'acte*; o talvolta trovano

[40] Scene simili ricorrono almeno altrettanto precocemente che nella *Virtù de' strali d'Amore* (Faustini/Cavalli, 1642).

[41] Come nella *Virtù* e nel *Giasone*, vere e proprie invocazioni implicanti trasformazioni sceniche – le cosiddette scene delle ombre – si possono trovare, tra l'altro, nella *Rosinda* (Faustini/Cavalli, 1651, un coro) e nell'*Ercole in Tebe* (Moniglia/Aureli/Boretti, 1671, atto III, scena 6 nel regno di Plutone).

posto nei prologhi[42]. Significativamente, inoltre, queste scene erano spesso tagliate nelle riprese, un sintomo della loro funzione drammaturgica secondaria e, si può presumere, del costo della loro realizzazione scenografica[43].

Nondimeno, la scena di invocazione sembra essere sopravvissuta più a lungo di tutte le altre convenzioni drammatico-musicali di questo periodo, ben oltre il XVII secolo, fino al XVIII e persino nel XIX. Ma non ebbe alcun tipo di sviluppo; rimase insensibile ai cambiamenti stilistici. A causa dello stretto legame con la sua forma metrica, l'invocazione imponeva più vincoli ai compositori di qualsiasi altra convenzione drammatica. Se questa rigidità poteva forse limitarne l'utilità, in qualche modo contribuiva però alla sua efficacia: immutabile e perciò sempre più primitiva, la sua forte anomalia stilistica evocava un senso misterioso di antico. Quell'oscura suggestione è evidente in modo particolare nelle due più famose scene di invocazione dei secoli successivi, quelle dell'*Orfeo ed Euridice* di Gluck e del *Ballo in maschera* di Verdi[44].

Seppur in principio legati alla vera e propria invocazione degli Inferi, i versi sdruccioli erano anche usati quando l'Inferno o il mondo delle tenebre era invocato in senso figurato, in occasione di gelosia, furia, o qualche altra forte emozione. Nel *Giasone*, Medea li impiega non soltanto nel suo incantesimo, ma anche più avanti, nell'aria «L'armi apprestatemi» (III, 9), nella quale ella supplica le Furie di darle in prestito le loro braccia per punire l'infedele Giasone[45]. I versi sdruccioli compaiono anche nell'aria di Ecuba nella *Didone* (I, 7), in cui ella paventa la prospettiva dell'Inferno cercando di purificarsi dalle sue deboli, dolenti emozioni (esempio 67):

Tremulo spirito
Flebile, e languido
Escimi subito,
Vadasi l'anima,
Ch'Erebo torbido
Cupido aspettala.

[42] Come quello del *Giasone*, l'incantesimo nel *Tito* (più estraneo all'intreccio) capita alla fine del primo atto. Nella *Rosinda* sia il prologo sia la scena finale del primo atto sono di ambientazione infernale.

[43] La scena 2 dell'atto I del *Xerse*, una scena di Inferi, è omessa nella partitura parigina dell'opera, scritta in occasione dello spettacolo parigino del 1662.

[44] Su *Un ballo in maschera*, in particolare, cfr. Frits Noske, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, L'Aja, Nijhoff, 1977, cap. VIII, pp. 197-199; tradotto in italiano come: *Dentro l'opera: struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993.

[45] Questo testo non è musicato in nessuna delle partiture sopravvissute dell'opera.

Povero Priamo
Scordati d'Ecuba
Vedova misera.
Causano l'ultimo
Horrido essitio
Paride, & Elena.

E versi sdruccioli sono impiegati nell'aria di Sesto «Ciecche tenebre» dal *Pompeo Magno* (Minato/Cavalli, 1666, II, 16), nella quale egli supplica le tenebre di occultare il suo tentativo di entrare di nascosto nella stanza dell'amata Issicrata:

Ciecche tenebre
Apprestatemi
Denso vel
Ocultatemi
Anco al Ciel.
D'ombre tacite
Pur mi celino
Foschi horror;
Ne mai svellino
Quest'Amor.

In modo analogo i versi sdruccioli, per il loro legame simbolico con forze demoniache o irrazionali, formano anche un ingrediente importante nelle scene di pazzia e nei lamenti.

L'efficacia convenzionale di queste scene, come si è notato, dipendeva in primo luogo dall'uso dei versi sdruccioli. Distinto dal brusco verso tronco e dal più gentile verso piano, che accentano rispettivamente l'ultima e la penultima sillaba, lo sdrucciolo (come la parola stessa che lo indica) è meno aggraziato, recando l'accento sulla terzultima sillaba. Considerati sgradevoli e rozzi dai teorici del Cinquecento, i versi sdruccioli coincidono in queste opere non soltanto con invocazioni, ma in generale con testi associati agli aspetti più oscuri e inquietanti dell'esistenza: la barbarie, il demoniaco, il magico e anche, talvolta, il comico rustico. Ereditati (con i loro impieghi) dalla pastorale, in particolare dall'egloga, i versi sdruccioli a quanto pare avevano a che fare con qualcosa di fondamentale nell'esperienza umana. Resistettero per lungo tempo e in diverse lingue, non soltanto in italiano, ma anche in tedesco. Il suo successo deriva, con tutta evidenza, dall'efficacia emotiva dell'accento[46].

[46] La persistenza del legame fra lo sdrucciolo e gli Inferi è presa in considerazione in Wolfgang Osthoff, *Musica e versificazione: Funzioni del verso poetico nell'opera italiana*, in *La*

Uno degli impieghi più estesi di versi sdruccioli in un'opera del periodo si riscontra nella *Calisto* (Faustini/Cavalli, 1651), in cui si dipinge il rustico e satiresco mondo dell'Arcadia. Gli sdruccioli sono impiegati in tutto il dialogo (compresa un'aria) di due personaggi, Satirino e Pane, entrambi membri di un mondo di livello inferiore, meno razionale, metà uomini e metà bestie[47].

La metrica conferisce al loro modo di parlare una ritmica goffaggine esacerbata da una melodia bizzarra, da un'armonia monotona, e dalla sintassi irregolare. Ma l'effetto della loro metrica distintiva è particolarmente efficace nelle scene con altri personaggi più evoluti, come questa tra Satirino e la ninfa Linfea (I, 13, esempio 68):

SATIRINO: Io son, io son d'origine
Quasi divina, e nobile,
Ben tù villana, e rustica
Nata esser dei trà gl'Asini,
O da parenti simili.
Sò perché mi repudia
L'ingorda tua libidine,
Perche Garzone semplice
Mal buono à gl'essercitij
Di Cupido, e di Venere,
Ancor crescente, e picciola
Porto la coda tenera.
LINFEA: *Ne le mandre ad amar và*
Aspetto ferino.
Fanciullo caprino
Che Narciso,
Che bel viso,

drammaturgia musicale, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 126-132, specialmente le pp. 126-127. Cfr. anche Wolfgang Osthoff, *Händels «Largo» als Musik des goldenen Zeitalters*, AfMw, XXX (1973), pp. 177-181; e Noske, *The Signifier*. È degno di nota che mentre in contesti demoniaci i versi sdruccioli sono immancabilmente brevi, in contesti rustici sono più lunghi: talvolta ottonari, più spesso endecasillabi. Per le origini e l'uso dell'endecasillabo sdrucciolo, cfr. Elwert, *Versificazione italiana*, specialmente i paragrafi 10, 119 e 120. Sugli abbinamenti nelle pastorali in particolare cfr. Leopold, «*Quelle bazzicature poetiche*, pp. 101-141 e Id., *Madrigali sulle egloghe sdrucciole di Iacopo Sannazaro*, RIM, XXIV (1979), pp. 75-127, specialmente le pp. 75-80. Sull'uso di versi sdruccioli per personaggi di rango inferiore, vedi le osservazioni dell'autore delle *Nozze d'Enea* (Appendice I.9f).

[47] I personaggi compaiono, da soli e insieme, in un gran numero di scene, incluse le tre scene che chiudono il primo atto (13-15) e le quattro che chiudono il secondo atto (11-14), gruppi di scene che culminano entrambi in balli.

Vuol goder la mia beltà,
Ne le mandre ad amar và.

Com'è ovvio, non tutte le opere potevano consentire l'inserimento di una scena d'incantesimo in piena regola, ma la maggior parte contiene un'aria di versi sdruccioli o qualcosa di simile[48]. Come i testi, anche la musica di questi passi era a tutti gli effetti intercambiabile. Più che per ogni altro tipo di aria, il librettista poteva prevedere e condizionare ciò che il compositore avrebbe fatto. La messa in musica di questi testi era dominata da un caratteristico ritmo dattilico, a cui dovevano subordinarsi tutti gli altri elementi stilistici. L'aria «O voi dell'Erebo» dall'*Annibale in Capua* (Beregan/Ziani, 1661), è in questo senso tipica (esempio 69). La subordinazione melodica e armonica è evidente nel gran numero di note ripetute, nelle figurazioni di triadi in progressione, nelle cadenze rigidamente regolari ed enfatiche, e nelle frasi spesso ben separate. In certi casi alcune soluzioni melodiche o armoniche intensificano l'affetto prodotto dal ritmo dominante. L'aria di Ecuba mescola cromatismi con la sua melodia accordale (esempio 67) e l'invocazione di Medea guadagna slancio dal potente movimento dell'armonia (esempio 11 nel capitolo 9). Ma in generale, la preminenza dell'elemento ritmico dà la sensazione che il personaggio sia posseduto da una forza impellente sulla quale non ha alcun controllo. L'efficacia dei versi sdruccioli è equivalente a quella delle figurazioni trombettistiche nelle arie di tromba. Rappresentando specifiche situazioni drammatiche o emotive, in un senso più ampio trasmettono entrambe una componente di tipo affettivo: la concreta rappresentazione dell'irrazionale in un caso, e del conflitto emotivo nell'altro. Tale corrispondenza tra sentimenti interiori e segni esteriori è caratteristica del meccanismo attraverso cui la musica trasmetteva le emozioni in questa epoca.

7. *La follia.*

Con l'incantesimo di Medea come suo cardine, il *Giasone* costituisce un modello memorabile per le scene d'invocazione; senza aver fondato effettivamente la convenzione, le conferì una chiara formulazione per il futuro. Il *Giasone* ossequiò altre convenzioni in modo indiretto, soddisfacendo le

[48] La maggior parte delle opere hanno più di un testo in versi sdruccioli. Vedi, per esempio, nell'*Adelaide*, atto I scena 14: «Numi tartarei / Stiggia Proserpina» (Garland facs., 8: f. 36^{v}), un'aria bipartita ispirata dall'amore; e nel *Totila*, atto III, scena 17: «Apri, omai le tue voragini», (Garland facs., 9: ff. 84^{v}-85^{v}), pure un'aria bipartita, ma ispirata dalla disperazione. I versi sdruccioli sono anche usati brevemente ma in maniera efficace nella prima scena di pazzia di Publicola (I, 11) (*ibidem*, f. 15).

aspettative attraverso la parodia. La scena di follia, per esempio, che aveva ricevuto la sua definitiva struttura operistica un decennio prima, con *La finta pazza*, sembra assente nel *Giasone*, ma come vedremo quest'assenza è soltanto apparente.

La follia momentanea, simulata o reale, aveva una lunga tradizione letteraria. Senza dubbio traendo ispirazione dal Canto XXIV dell'*Orlando furioso* di Ariosto, forse la più celebre rappresentazione di follia della letteratura italiana, il *topos* divenne uno dei cavalli di battaglia preferiti di alcuni tra i più famosi attori (o, più spesso, attrici) delle compagnie della Commedia dell'Arte[49]; ma comportava particolari, seppur del tutto ovvie, implicazioni per il dramma per musica, giustificando l'uso della musica in un senso molto specifico. La follia esimeva i personaggi dal decoro di un normale comportamento, permettendogli di fare quello che volevano – anche di cantare.

Ma il mero cantare non era sufficiente per evidenziare la follia, specialmente in un contesto operistico dove tutti cantano. Nel dramma parlato, i personaggi folli guadagnano credibilità tanto per ciò che dicono quanto per il modo in cui lo dicono: parlando in modo irrazionale, sconnesso e inappropriato, dando voce alle sue allucinazioni – così come attraverso un comportamento irrazionale, un abbigliamento peculiare, movenze inconsuete[50]. La messa in musica di

[49] Il primo esempio noto è stato *La pazzia d'Isabella*, interpretato da (e così titolato per) Isabella Andreini con la compagnia dei Gelosi a Firenze nel 1589. La tradizione di scene di follia nella commedia dell'arte e il suo rapporto con l'opera ai suoi inizi sono trattati a lungo in Maria Paola Borsetta, *Teatro dell'arte e teatro d'opera nella prima metà del Seicento*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1986. Per uno studio accurato dell'influsso sia della commedia scritta sia di quella improvvisata sullo sviluppo della scena di follia nell'opera cfr. Fabbri, *Alle origini di un topos*, pp. 57-72. Cfr. anche Fabbri, *Monteverdi*, p. 263, in cui *La pazzia d'Isabella* di Andreini (1589) e *La pazzia di Scappino* di Francesco Gabrielli (1618) sono citate in rapporto alla *Finta pazza Licori* di Monteverdi.

[50] In Molinari, *La commedia dell'arte*, p. 121, si descrive la follia dei comici dell'arte come un «sonno della ragione, [che] si manifesta come discorso assurdo, un discorso cioè in cui, salva restando la struttura grammaticale e sintattica, saltano invece quei nessi e quelle norme di ordine logico che presiedono alla generazione del discorso verbale». Una descrizione della interpretazione di Isabella Andreini della pazzia d'Isabella dal cronista di corte dei Medici Giuseppe Pavoni, nel *Diario ... delle feste nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi il sig. duca Ferdinando Medici e la sig. donna Christina di Lorena* (Bologna, Rossi, 1589) è più precisa nel circoscrivere le qualità di «follia» dell'esecuzione, in particolare il parlare in lingue straniere, cantare, e imitare gli accenti di altri membri della compagnia, che egli caratterizza come «tutti fuor di proposito». Egli descrive la Andreini così: «Scorrendo per la Cittade, fermando hor questo, & hora quello, e parlando hora in Spagnuolo, hora in Greco, hora in Italiano, & molti altri linguaggi (...) & tra le altre cose si mise à parlar Francese, & à cantar certe canzonette pure alla francese. (...) Si mise poi ad imitare li linguaggi di tutti li suoi comici», citato in F. Scala, *Il teatro*, p. LXXV.

tali testi non avrebbe comunque prodotto in modo automatico un convincente folle da opera. Personaggi del genere dovevano rompere le regole accettate del loro proprio linguaggio, la musica.; dovevano cantare in modo inconsueto, bizzarro. Diversamente dalle regole e le norme del parlato, che possono anche dipendere dal genere o dall'argomento, quelle dell'espressione musicale mutavano con il mutare dello stile. Una scena di follia degli anni Quaranta del Seicento potrebbe non condividere specifici elementi musicali con una degli anni Venti del Settecento o degli anni Quaranta dell'Ottocento[51].

Così come per tante altre convenzioni operistiche, dobbiamo l'articolazione critica e musicale del numero della follia a Monteverdi, che fu il primo compositore a tentare consapevolmente – secondo il suo caratteristico modo di operare – di rappresentarla nell'opera. Egli registrò le sue idee sul soggetto in una famosa serie di lettere del 1627 riguardanti un'opera sulla quale stava lavorando con Giulio Strozzi, *La finta pazza Licori*, la loro prima collaborazione e il primo libretto d'opera di Strozzi[52].

Nel dare istruzioni a Strozzi circa il tipo di testo che voleva, Monteverdi si preoccupò in modo particolare del personaggio di Licori, la finta pazza, e soprattutto della sua follia. I suoi suggerimenti andavano dalla disposizione delle scene e da quando e quanto spesso Licori dovesse comparire, fino alla poesia vera e propria e ai contenuti delle battute.

> Non voglio mancare (...) di seco [Strozzi] abocarmi e, come me, vedere che esso signore la inrichischi anco di altre variate e diverse sene, come ben gli dirò secondo il mio gusto; e vedere se la può inrichire d'altre novitate con aggionta de personaggi aciò la finta pazza non si vedda cotanto ad operare con frequenza. (...)
>
> Al mio gusto dice benissimo in duoi o tre lochi, in due altri mi pare potrebbe dire meglio non già per il verso, ma per la novitade. E vorò che mi acomodi anco il ragionamento d'Aminta all'ora quando ella dorme, ché vorrei che parlasse con fine che non avesse voce di poterla destare; che tal risguardo di dover parlar sotto voce mi darà occasione di portar nova armonia, e differente da le passate, al senso (lettera n. 94 22 Maggio 1627)[53].

[51] Fu soltanto quando le norme musicali divennero abbastanza stabili o certe che violarle potè avere degli effetti. Su questo argomento, vedi Rosand, *Operatic Madness*. Sulla follia nell'opera più tarda, cfr. Giovanni Morelli, *La scena della follia nella «Lucia di Lammermoor»: Sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 411-433.

[52] Questa corrispondenza è discussa in Tomlinson, *Twice Bitten*, pp. 303-311, così come in Fabbri, *Alle origini di un 'topos'*.

[53] Queste lettere furono scritte ad Alessandro Striggio il Giovane, durante un periodo di tre mesi nel 1627, da maggio a luglio. I testi sono tratti da C. Monteverdi, *Lettere,* a cura di E. Lax, Olschki, Firenze, 1994.

Strozzi era evidentemente veloce nell'apportare gli specifici cambiamenti richiesti: per la parte di Licori, promette che «la farà uscire più tardamente e non così quasi ad ogni scena, e la farà uscire sempre con nove invenzioni e azioni» (5 giugno 1627).

Per la rappresentazione della follia di Licori, Monteverdi mise particolare enfasi sulla chiarezza dell'esposizione testuale, sulla varietà delle espressioni emotive e sulla rapidità con cui le differenti emozioni si succedevano l'una all'altra, così come sui gesti:

Ogni volta che uscisse in scena, aporti sempre novi gusti e nove differenze di armonie come parimente de gesti. (22 maggio)

ogni volta che sia per uscire in scena, sempre abbi ad aportare diletto novo con le variazioni nove. (24 maggio)

Resterà solo che la signora Margherita or divenghi soldato, bravo, or temi, or ardischi, impadronendosi bene dei propri gesti, senza tema e rispetto, perché vado tendendo che le immitazioni galiarde e de armonie e gesti e tempi, si rapresentino dietra la sena; e creddo che non dispiacerà a Vostra Signoria Illustrissima, perché si faranno passaggi in un subbito tra le galiarde e streppitose armonie e le deboli e soavi aciò ben bene salti fuori l'orazione. (10 luglio).

Egli aveva manifestato in precedenza la sua preoccupazione circa la scelta della protagonista, insistendo sul fatto che

la parte di Licori per essere molto varia, non doverà cadere in mano di Donna che hor non si facci homo et hor Donna con vivi gesti, et separate passioni (7 maggio)

La sua formulazione più singolare, comunque, riguarda la particolare messa in musica del testo di Licori, per la quale sosteneva la necessità di un distinto trattamento delle singole parole come entità scorporate, disarticolate, piuttosto che come parti di frasi:

Perché la immitatione di tal finta pazzia dovendo aver la consideratione solo che nel presente e non nel passato e nel futuro, per conseguenza la imitatione dovendo aver il suo appoggiamento sopra alla parola et non sopra al senso della clausula, quando dunque parlerà di guerra bisognerà inmitar di guerra, quando di pace pace, quando di morte di morte, et va seguitando, et perché le transformationi si faranno in brevissimo spatio, et le immitationi; chi dunque averà da dire tal principalissima parte che move al riso et alla compassione, sarà necessario che tal Donna lassi da parte ogni altra Immitatione che la presentanea che gli somministrerà la parola che haverà da dire[54].

[54] Il significato di questo passaggio ha suscitato notevoli discussioni. Benché la maggior parte degli autori, me compresa, lo hanno interpretato specificamente in relazione con la rappresentazione della follia da parte di Monteverdi – cfr. Rosand, *Monteverdi's Mimetic Art*, p. 135 e n. 25, e Bianconi, *Il Cinquecento e il Seicento*, pp. 353-354 – Tomlinson vi ha visto confermata la sua opinione sul tardo stile di Monteverdi come eccessivamente concentrato su singole parole a scapito di interi versi o frasi – cfr. Tomlinson, *Madrigal, Monody*, pp. 101-102 – opinione che poi Tomlinson corresse in parte in *Monteverdi*, pp. 205-206.

Oltre a permetterci una visione dello stile generale dell'opera, Monteverdi talvolta descrive l'azione con notevole dettaglio. In tre scene dove compare Licori:

ben si penso sortirassi l'effetto; l'uno di quando forma il campo, che, sentendosi dentro la scena gli soni e gli strepiti simili alle immitazioni dele sue parole...l'altro di quando finge essere morta; e terzo di quando ella finge dormire, dovendosi in tal loco adoperare armonie imitanti il sonno. Ma in certi altri che le parole non ponno haver imitatione de gesti, o da strepiti o altro modo d'immitatione che salti fuori, dubito che languidirebbe o il passato od il futuro. (24 maggio)

Per ragioni ignote, *La finta pazza Licori* non fu mai messa in scena. Forse non fu neanche completata[55]. Ma le idee di Monteverdi lasciarono tracce profonde in altri lavori: nella *Finta pazza* di Sacrati e nelle scene di follia che ispirò[56], e nel suo stesso *Ritorno d'Ulisse in patria.*

Chiaramente, una quantità delle caratteristiche più importanti del libretto della *Licori* trovarono la loro destinazione nella seconda *Finta pazza* di Strozzi, il libretto messo in musica da Sacrati nel 1641. Sebbene Deidamia abbia soltanto una scena di follia vera e propria, alla fine dell'atto secondo (scena 10), è centrale nell'intreccio e preparata con cura e con buon anticipo. È anche piuttosto lunga. L'idea di simulare la pazzia comincia a delinearsi nello straziante monologo di Deidamia dell'atto secondo, scena 6; è portata avanti nel dialogo tra Giove e la Vittoria (II, 7); è anticipata dalla invocazio-

[55] Una prima versione del testo di Strozzi, in forma di dialogo, potrebbe essere stata eseguita a Palazzo Mocenigo qualche tempo prima del giugno 1627, come è suggerito dalla lettera di Monteverdi a Striggio del 5 giugno 1627: «Giulio Strozzi (...) pregato da me con molta instanza atiò mi honorasse di accomodar a mia contemplatione *la finta pazza licori,* per servirmene in occasione de Principi Grandi, voluntieri mi si e esibito, confessando tal sua opera non essere fatta da lui a quel fine di perfetione che tiene nella sua idea, ma ciò fece in dialogo per agradire ad una veglietta di musica che faceva fare un tal Sig.r Ill.mo Mizenigo mio Sig.re, ma io vedendola a saltar fuori con qualche diferenza non ordinaria, non volli farla vedere in canto». Questa notizia sembra contraddire una lettera precedente, del 7 maggio 1627, in cui Monteverdi reclamava che *La finta pazza* non fu «fatta per anco in musica non stampata, né mai recitata, in *scena*». Forse l'esecuzione a Palazzo Mocenigo fu recitata senza musica. In ogni caso, il libretto in tre atti che Strozzi revisionò per Monteverdi, non fu mai rappresentato. La tormentata storia di questo progetto è districata in Tomlinson, *Twice Bitten.*

[56] Inclusi la *Didone* di Cavalli/Busenello, *La ninfa avara* di Ferrari (1641) e *L'Egisto* di Cavalli/Faustini (1643).

ne degli dei degli Inferi da parte del Capitano sconfitto, che pare diventare una scena di follia (II, 8); è descritta da Diomede in una conversazione con l'Eunuco (II, 9); e infine culmina nell'apparizione di Deidamia proprio alla fine del secondo atto (II, 10)[57]. Nella scena di follia vera e propria, Deidamia parla ripetutamente di guerra e anche di morte (cfr. la lettera di Monteverdi del 7 maggio); passa rapidamente di argomento in argomento fingendo di delirare (*ibid.*); e simula il sonno, cosa che spinge Acchille (=Aminto) a parlarle con dolcezza (cfr. la lettera del 22 maggio). Si muove anche in maniera scomposta, come dice lei stessa alla fine di una battuta, quando decide di smettere di parlare: «Quel che diria la lingua esprime il gesto»[58]. Infine, sebbene il suo scopo sia in definitiva serio, la follia di Deidamia ha in sé una vigorosa miscela di comicità. I suoi discorsi sconnessi, bizzarri, spaziano liberamente attraverso molti argomenti e includono anche, sotto la maschera della follia, come si è visto nel capitolo 4, una quantità di esplicite allusioni a ciò che la circonda, al teatro, all'allestimento stesso.

Tutte le successive scene di follia rivelano un legame con quella di Deidamia, anche se non furono direttamente modellate su di essa. I loro elementi comuni includono il rapido mutare di soggetto, tono, ritmi, schemi versificatori; frequenti esclamazioni; espressioni di violenza, spesso nel contesto di ripetute allusioni alla guerra («bellicosa pazzia»), associate a imitazioni di trombe, e all'Inferno, come di consueto caratterizzate dai convenzionali versi sdruccioli; l'identificazione con personaggi mitologici; allucinazioni; allusioni a malattie o pericoli immaginari; sconfinamento in modi di parlare fuori dalla norma – urlare, piangere, ridere, cantare; accenni alla danza e, all'improvviso, inaspettate richieste di canzoni[59]. A volte, la follia

[57] La posposizione della scena di follia di Deidamia alla fine del secondo atto può riflettere il suggerimento di Monteverdi a Strozzi sull'esigenza di limitare le apparizioni di Licori in preda alla follia; cfr. la lettera del 22 maggio, citata sopra.

[58] Le espressioni gestuali di Anna Renzi nel ruolo furono ricordate diverse volte; cfr. la poesia in suo onore e il *Cannocchiale*, citato nel cap. VIII. Per un'altra interpretazione del «gesto», cfr. n. 65. Si noti anche il riferimento alla gestualità nella descrizione della follia nella prefazione alla *Finta savia* di Strozzi (1643) «a questo furore soprafatte le sibille facevano varie mutanze di voce, e diversi strani movimenti della persona come le descrive Virgilio nel sesto della divina Eneide».

[59] La richiesta di una canzone all'Eunuco – che è presente nella scena – da parte di Deidamia, è l'occasione per una quantità di giochi di equivoci e doppi sensi; cfr. cap. IV. Le analoghe locuzioni con le quali è richiesta una canzone sia nella scena di follia di Jarba in *Didone* sia in quella di Lilla in *La ninfa avara*: «Cantami un poco in tuono d'effaut / S'è più bella l'Arcadia o il Calicut» e «Meritevole sei / Ch'in tuon d'F, fa ut, / Ti canti in un l'Arcadia, e il Calicut», suggerirono a Pirrotta che entrambe fossero derivate dalla stessa fonte specifica, forse da *Licori*, cfr. Pirrotta, *Scelte poetiche*, p. 269 e n. 10. Immagini simili sono contenute anche nella seconda strofa di una canzone nella *Finta pazza*: «Fare il basso (…)», che cita il «gamma-ut». Riferimenti musicali, particolarmente opportuni in un contesto operistico, erano un ingrediente comune anche in scene di follia parlate; vedi, per esempio, la descrizione di Giuseppe Pavoni citata alla n. 50.

termina dopo un sonno profondo (o simulato, vedi più avanti), una soluzione che, come il topos stesso, era probabilmente ispirata all'*Orlando furioso*.

In diversi casi, l'effetto del comportamento folle è accresciuto dal fatto di essere descritto in anticipo. Nella *Finta pazza*, la descrizione di Diomede porta direttamente all'entrata di Deidamia:

> Da tante amare doglie
> Soprafatta, la giovine dolente
> Languì, tremò, sudò,
> Inferocì, girò
> Gl'occhi insieme e la mente
> E con sgorgata di querele atroci,
> Versò l'affanno e vomitò l'ingegno.
> Uscita fuor dalle paterne stanze,
> Per le piazze di Sciro
> Del suo furor intorno
> Fa scena lagrimevole, e funesta.

Non solo descrizioni di questo tipo stuzzicano l'appetito del pubblico, ma avvertono gli spettatori e il critico delle cose che dovranno notare; richiamano l'attenzione sull'abilità del poeta – e preannunciano quella dell'attrice. Nell'*Egisto* (Faustini/Cavalli, 1643), la descrizione di Cinea della follia dell'eroe, che si verifica tra due sue scene di follia, fornisce una previsione particolarmente dettagliata e accurata della seconda, enfatizzando i suoi elementi più importanti: la furia di Egisto, il suo mutevole sbraitare e vaneggiare, il suo linguaggio scorretto e inappropriato, i suoi lamenti e l'improvvisa ilarità, e la sua canzone oscena («Io son Cupido»):

> Signor l'hospite Egisto
> L'intelletto hà travolto,
> È divenuto stolto,
> Hor di furor ripieno
> La Campagna trascorre,
> Hor s'arresta, e discorre
> A sterpi, à tronchi, à venti
> Con vari, e impropri accenti,
> Hor tace, e bieco mira,
> Nè conosce mirando,
> Hor geme, & hor sospira

Hor ride, e và cantando
Sciocche, e immodeste rime,
E talvolta di Clori il nome esprime[60].

Le descrizioni di Monteverdi, come quelle di Diomede e Cinea, promettono notevoli effetti musicali nella rappresentazione della follia. E davvero ognuna di queste precoci scene di follia soddisfa le aspettative attraverso l'esagerazione o la distorsione di ciò che si potrebbe considerare una normale sequenza narrativa o un linguaggio normale di comunicazione. Tutte queste scene danno particolare corpo al programma di Monteverdi, almeno in qualche misura[61].

La musica di Sacrati per Deidamia è dominata da arpeggi ossessivi e ritmi marziali, chiare allusioni alle fanfare trombettistiche che si qualificano come imitazioni letterali delle immagini di caccia e guerra predominanti nel testo[62]. Sebbene gli arpeggi siano in prevalenza in Sol, La e Do, le imitazioni di trombe sono infine portate letteralmente all'estremo nella tonalità trombettistica di Re maggiore[63]. La corrispondenza è stabilita anche prima dell'entrata di Deidamia nel duetto canonico tra Diomede e l'Eunuco che annuncia la sua comparsa con una fanfara di trombe, poi echeggiato da lei (esempi 70a e b). Questi arpeggi aggressivi, che ricorrono anche indipendentemente dai riferimenti alla caccia in questa scena di follia come anche in altre, potrebbero sembrare una rappresentazione dell'anima in conflitto con se stessa. Talvolta essi accedono a una musica che è più caratteristica del precedente modo (sano) di porsi di Deidamia: lunghe successioni di note ripetute o linee melodiche più dolci che salgono o scendono poco a poco, per gradi congiunti. Queste sono di solito ispirate da qualche frase particolarmente toccante del testo, così come da quella

[60] Questo passaggio mostra molti elementi della descrizione dell'agire di Orlando da parte dell'Ariosto. Esso richiama anche quelli delle varie pazzie d'Isabella. Cfr. Borsetta, *Teatro dell'arte*, pp. 140-149.

[61] Queste scene di follia, con particolare attenzione per quella di Egisto, sono discusse da Giovanni Morelli, *Scompiglio e lamento (simmetrie dell'incostanza e incostanza delle simmetrie): «L'Egisto» di Faustini e Cavalli*. Venezia, La Fenice, 1982, pp. 475-626: p. 618.

[62] Wolfgang Osthoff, *La musica della pazzia nella Finta pazza di Francesco Sacrati*, intervento letto al convegno *L'opera fra Venezia e Parigi*, tenutosi presso la Fondazione Giorgio Cini, a Venezia, nel settembre 1985, indica una tradizionale associazione fra la caccia, o le grida e le musiche di caccia, e la follia.

[63] La tonalità di questa scena, in generale, enfatizzando i diesis, contrasta con la prevalenza di bemolle nelle altre scene in cui appare Deidamia. Osthoff, *La musica della pazzia*, pp. 17-18, trova una corrispondenza fra aree tonali e vari stati d'animo di Deidamia e mette in relazione quelle aree tonali, come il Do minore nella scena del sonno di Deidamia, con l'uso delle tonalità in altre opere. Nella *Poppea*, per esempio, la ninnananna di Arnalta è in Do minore; e nel *Ritorno d'Ulisse*, Ulisse si risveglia nella stessa tonalità. Osthoff suggerisce che ciò possa essere quel che Monteverdi intende per «armonie imitanti il sonno»; cfr. n. 34.

frase che sfocia in un'aria verso la fine della scena: «Ah so ben io / Qual di racchiuso pianto al mesto core / Fa lago il mio dolore». (esempio 70j). Il prevalente ritmo binario della recitazione di Deidamia è interrotto due volte, prima per un breve passaggio arioso che richiama l'attenzione su tre versi particolarmente osceni: «Giacer io volea teco, / E lasciar il mio Giove, /ch'ogni notte sta meco» (esempio 70g), con il ritorno al ritmo binario che sottolinea la conclusione di questo passaggio: «Ma stanco dal lunghissimo camino / Ch'ei fa dal Cielo in terra, / Mi riesce sovente il gran tonante / Un sonnacchioso Amante». La seconda interruzione si verifica vicino alla fine della scena, in una breve aria accompagnata da archi, una sorta di parodia del lamento che invoca i poteri dell'Inferno nei convenzionali versi sdruccioli (esempio 70k).

Gli estremi dell'estensione di Deidamia – ai limiti del registro vocale – sono sfruttati, qualche volta in un arco di tempo molto breve. Questa potrebbe essere intesa come una letterale e perfino semplicistica imitazione del testo, sul tipo di quella raccomandata da Monteverdi per la follia[64]. Per esempio, un improvviso abbassamento della linea vocale accompagna le frasi «soldato dormiglione» e «tacete, homai, tacete» e un'ottava discendente interpreta la distanza – o la vicinanza – espressa dal verso «destati ch'il nemico di qui poco è lontano» (esempio 70f). Per la frase «Ma stanco dal lunghissimo camino / ch'ei fa dal cielo in terra», Sacrati raggiunge un picco melodico con il Fa di «cielo», da cui discende rapidamente di una nona, per mezzo di un esteso e ritmico melisma, per abbassarsi al Mi di «terra» (esempio 70g). Più avanti nella scena, in un divertente passaggio con allusioni accademiche, Deidamia letteralmente si zittisce in risposta al verso «A stride quiete, dunque» con un salto ascendente di ottava dal Do grave, rimanendovi, adeguatamente, con i versi «Alle mura, alle mura» (esempio 70h):

Non si può più parlare,
Ogn'un, a quel ch'io sento,
Hoggi mi vuol glosare,
Mi vuol far' il comento,
A stride quiete, dunque
Ad intendersi a cenni,
Alla muta, alla muta
Pronta man', occhio presto,
Quel che diria la lingua, esprima il gesto[65].

[64] Un poco più oltre, Osthoff, *La musica della pazzia*, p. 9, interpreta questi salti come una prova che Deidamia «ora interpreta la parte di donna, ora di uomo», secondo le indicazioni di Monteverdi per Licori.

[65] «Gesto» qui può riferirsi proprio al salto di un'ottava. Cfr. *ibidem*, p. 8. Cfr. anche n. 59.

L'aria conclusiva di Deidamia, il lamento parodistico (esempio 70k), ispirato da due quartine di rime in settenari sdruccioli, mostra diverse concrete imitazioni. Il contrasto fra acuto e grave rende letteralmente il contrasto tra «alti papaveri» e «sozzi cadaveri». E la frase «resto immobile» è espressa con una stessa armonia che si prolunga per due battute in contrasto con gli uno o due cambiamenti armonici per battuta prima e dopo di questo momento. Sulla musica delle due quartine parallele di questo testo, Sacrati impone un contrasto musicale interessante e inatteso. Per il primo, in ritmo binario, una linea melodica diatonica in progressione, si muove ripetutamente verso un picco melodico acuto al Fa prima di saltare al picco inferiore con il Re di «cadaveri». Questo è in forte contrasto con la musica più affettuosa della seconda quartina, in ritmo ternario, in cui la melodia ascende cromaticamente e in progressione e ha un suo proprio picco melodico (che è in effetti più basso di quello della prima strofa) prima di discendere dolcemente verso la tonica. In un'imitazione letterale alla fine della scena, Deidamia grida quando è portata via dal palco in catene. La pazzia di Deidamia è illuminata dal tipo di imitazione letterale consigliato da Monteverdi: l'evocazione della guerra (o della caccia) per mezzo di arpeggi e ritmi marziali e l'uso di tessiture schizofreniche a distanza di un'ottava rispetto alle singole parole o frasi che implicano distanza, direzione o dinamica.

In confronto con *La finta pazza*, il primo tentativo di Cavalli di rappresentare una pazzia operistica, nella *Didone*, risulta in qualche modo sbiadito, forse perché aggiunto con una certa fretta[66]. Ma nella sua seconda realizzazione, nell'*Egisto*, egli portò le idee di Monteverdi sull'imitazione letterale e sul contrasto molto più avanti di quanto non aveva fatto Sacrati. La follia di Egisto è più estesa di quella di Deidamia, poiché occupa due lunghe scene, la prima (III, 5) è un monologo, la seconda (III, 9), come quella di Deidamia, è recitata in presenza di altri. I testi di Egisto sono anche più fortemente strutturati di quelli di Deidamia. Oltre ai frequenti inserimenti di versi sdruccioli, essi contengono diversi ritornelli e un gran numero di rime baciate. Inoltre, forse perché la follia di Egisto è reale piuttosto che simulata, la poesia di Faustini esibisce di per sé un più forte contrasto di sentimenti; in particolare essa pone un'enfasi maggiore sul sentimento dell'amore, che è ripetutamente contrapposto alla guerra e alla rabbia. Avendo richiamato così esplicitamente l'attenzione a queste scene nella sua prefazione, come si è notato diverse volte, è evidente che Faustini dedicò loro una cura speciale.

[66] Sull'aggiunta all'ultimo momento di queste scene di follia, cfr. E. Rosand, *The Opera Scenario*, pp. 341-342; cfr. anche cap. V, pp. 129-130.

Per larga parte in risposta a un testo più ricco, la realizzazione musicale di Cavalli è più varia; essa fa uso di un più ampio vocabolario di risorse musicali concernenti il ritmo e l'armonia, così come la melodia. E Cavalli lavorò con il suo testo più attivamente di Sacrati, ripetendo molte più parole e frasi per aumentare l'intensità affettiva. In generale, la musica di Cavalli è più mobile di quella di Sacrati; contiene più progressioni, più formule ritmiche, e più dissonanze. Come risultato, Egisto comunica una confusione più autentica di Deidamia – ma, dobbiamo ricordarlo, quella di lei era soltanto simulata (cfr. esempio 71 a e b).

Anche le fanfare di guerra giocano qui un ruolo importante, ma esse di solito sono impiegate più esclusivamente in riferimenti con versi sdruccioli all'Inferno, e sono contrapposti più fortemente ad altri tipi di melodia e di ritmo; questi includono o lunghe reiterazioni di singole note che tendono a culminare in furiosi climax in «stile concitato», o linee melodiche che ascendono o discendono in modo graduale, spesso creando forti dissonanze con il basso.

Ampi salti melodici tra frasi sottolineano la discontinuità del discorso e le frequenti esclamazioni, laddove quelli all'interno delle frasi sono più direttamente ispirati dalle singole parole, come il salto di nona su «aspri» in «Udite, prego, udite aspri, e maggiori» (battute 37-41). I contrasti ritmici, quale la contrapposizione di note dalla durata più disparata, rispondono anche agli specifici suggerimenti del testo: la frase «Non mi nega l'Inferno / La sospirata moglie, / Più caro seno accoglie / La mia donna incostante», per esempio, è musicata con una sequenza quasi ininterrotta di crome che s'interrompe di colpo per una dilatata cadenza di semibrevi su «[inco]-stante», una resa letterale, in termini ritmici, dell'incostanza (battute 42-48). In un altro passaggio, che comprende due frasi parallele del testo, la discontinuità ritmica tra le note lunghe e sincopate e le semicrome da «stile concitato» esaspera il conflitto tra il primo verso sentimentale e patetico e la tensione rabbiosa dei due successivi (battute 68-80).

Ah cor malvagio, ah core
Fuori di questo petto,
Che non vò dar ricetto à un traditore;

Ah cor malvagio, ah core
Esci via, via, che tardi
Ove spegni quel foco onde ancor ardi.

Al di là di questi contrasti, il recitativo di Egisto è interrotto più di una volta da sezioni simili ad arie caratterizzate da un movimento del basso più rapido e regolare e una melodia più controllata; alcune di queste sezioni sono basate su parti del testo ben distinte, come una lunga sequenza di quinari

(«Io son Cupido», III, 9, esempio 71b [3]), mentre altre sono ispirate da un cambio di direzione o di tono nel testo («Amor sospendi i vanni» e «Aprite il varco, aprite», esempio 71a, bb. 81-93 e 107-134). Questo genere di contrasto musicale dà l'impressione di un Egisto folle che parla temporaneamente con un'altra voce, un effetto che esprime il senso – o il *non-sense* – del testo.

Oltre a brevi e piuttosto ovvie imitazioni di azioni – come la risata, i lamenti e così via – la musica di Cavalli include alcuni più sottili, raffinati effetti imitativi. Uno dei più notevoli è un passaggio arioso in ritmo ternario in prossimità dell'inizio della seconda scena di Egisto, che mette in musica tre versi del testo:

> Hor ch'il mondo è in scompiglio
> O popoli di Dite
> Di guerreggiar con Giove io vi consiglio.

Qui la caratteristica figurazione in Re maggiore, ispirata dall'immagine del conflitto tra Paradiso e Inferno, diventa letteralmente (sia dal punto di vista ritmico sia da quello metrico) disarticolata, in guerra con se stessa, attraverso un'efficace emiola sulla parola «guerreggiar» (esempio 71b [2])[67].

Come con la musica della follia di Deidamia, dietro le scene di follia dell'*Egisto* soggiace chiaramente la prescrizione di Monteverdi per l'espressione della follia: imitazione letterale e brusco contrasto sono entrambi fondamentali nel modo di procedere di Cavalli. In ogni modo, per via del suo particolare talento drammatico e musicale, soprattutto l'espressività del suo stile così sensibile alle parole, e forse per la varietà strutturale del testo di Faustini, l'impatto dell'imitazione letterale è attenuato da un far maggiore affidamento sui contrasti e sulle discontinuità – sulla comunicazione del testo piuttosto che sulla sua stretta imitazione. L'effetto dell'irrazionalità è espresso non tanto da una successione di immagini (o imitazioni) sconnesse, quanto su un'accumulazione di contrasti.

Nonostante l'efficacia di queste scene di follia e la risonanza in esse delle idee di Monteverdi, la realizzazione più completa di queste idee si trova, non sorprende, in un lavoro dello stesso Monteverdi. La scena di apertura del terzo atto del *Ritorno d'Ulisse* è un monologo del parassita Iro, che si lamenta per la fame. Sebbene questa non sia a rigor di termini una scena di follia, la preoccupazione di Iro per l'inedia, prima comica, diventa via via

[67] Vedi il *Tito* di Cesti (I-Vnm, It. IV, 459 [9983], f. 11[v]), per un'altra messa in musica mimetica per uno «scompiglio»; vedi anche il riferimento di Isifile ai «pensieri che scompiglian la mente» (*Giasone*, I, 14). Osthoff, *La musica nella pazzia,* pp. 6-7, 14, ne fa una questione degna di paragone con «time out of joint» («il tempo scardinato») di Amleto (I, 5).

esagerata e irrazionale fino a che, in un radicale capovolgimento di tono, lo porta improvvisamente a suicidarsi. Uno strano personaggio comico che d'improvviso scivola verso toni che gli fanno acquisire alla fine una sorta di status eroico, Iro suscita un'inquietante mescolanza di ilarità e compassione, proprio la combinazione di affetti che Monteverdi cercava di ottenere da Licori. Monteverdi evidentemente utilizzò la scena di Iro per mettere alla prova questa combinazione, poiché furono lui e Badoaro ad aggiungere la sua tragica conclusione; in Omero il parassita non ha più niente da dire dopo che è stato sconfitto da Ulisse (esempio 72)[68].

La musica di Monteverdi per questo monologo ha molte caratteristiche in comune con la musica di Sacrati e Cavalli per la follia, compresi gli ampi salti melodici, le imitazioni di tromba in «stile concitato» ed elementi di danza. Ciò che è particolarmente notevole in questa scena, comunque, è l'entità delle manipolazioni e delle dilatazioni a cui Monteverdi sottopone il testo, facendo corrispondere immagini musicali quasi per ciascuna parola. Cavalli ripeteva di frequente parole e versi, ma lo faceva sempre in modo da potenziare il significato testuale; le ripetizioni di Monteverdi sono così vaste che tendono quasi a rendere indecifrabile il testo, sostituendolo con immagini musicali[69].

Il suo isolare una singola parola e concentrarsi su di essa va molto oltre qualsiasi cosa si sia visto in Sacrati o in Cavalli. Monteverdi non si preoccupava affatto di ripetere una singola parola o frase anche undici volte («l'ho distrutta», esempio 72a – in questo caso certamente con un'appropriata figura musicale). Mentre la scelta delle parole da ripetere è di solito giustificata retoricamente – «ah» sei volte, «rida» e «m'abbatte» quattro volte ciascuna – l'adeguatezza della specifica associazione musicale non è sempre immediatamente evidente. Anche se decontestualizza la parola in sé, comunque, l'immagine musicale aumenta il suo effetto psicologico. Monteverdi ripete il disperato ritornello testuale di Iro «chi lo consola» numerose volte, musicandolo con un esteso, inappropriato arioso dal ritmo ternario su un basso da ciaccona (esempio 72b, c). Ma l'immagine musicale di per sé, una danza

[68] Come la Licori delle lettere di Monteverdi, anche Iro parla di guerra e di morte e ogni argomento è simboleggiato da una singola immagine: «m'abbatte» ed «estinti». L'intero esempio è riportato nel *Ritorno d'Ulisse*, in Monteverdi, *Tutte le opere*, vol. XII, pp. 170-176. Iro è discusso con maggiore completezza in E. Rosand, «*Iro and the Interpretation*, pp. 141-164. Vedi anche Rosand, *Operatic Madness*.

[69] Qui la ripetizione priva il testo di Iro del suo significato. Ciò è dimostrato in particolare da un confronto con altri luoghi in cui Monteverdi ripete alcune parole certamente per rafforzare il significato. Cfr., per esempio, il monologo del suicidio di Seneca e l'aria di Poppea «Per me guerreggia» nell'*Incoronazione di Poppea*.

protratta e regolare, in effetti offre una temporanea consolazione: la rassicurazione di una tranquilla oasi ritagliata nel contesto frenetico e farfugliante del monologo nel suo complesso. Iro chiede conforto ed effettivamente lo ottiene, anche se per poco, dal compositore. Il trattamento frammentato di Monteverdi può operare fratture nel senso del discorso di Iro, ma proprio per questo aumenta la sua instabilità – la sua intensità emotiva.

Le imitazioni letterali di Monteverdi, inoltre, sono molto più esagerate di quelle di Cavalli. La lamentella iniziale di Iro su uno stesso tono sembra estendersi quasi all'infinito, con la sua lunghezza fuori misura e intensificata con un basso ostinato in crome (esempio 72d). La parola «estinti», ripetuta tre volte in corrispondenza di una sequenza stranamente disarticolata di terze discendenti interrotte da diverse pause, alla fine si estingue essa stessa (esempio 72d). «M'abbatte» contrappone due figure melodiche di cinque battiti sovrapposte nella voce e nel basso a una battuta di sei battiti – le tre figurazioni letteralmente cozzano l'una con l'altra, causando un notevole conflitto (esempio 72f). E la risata in Monteverdi (esempio 72g), diversamente da Cavalli, è così estrema, così esagerata e stilizzata che passa dall'imitazione musicale, al trillo del cantante, alla vera e propria risata: Monteverdi promuove la trasformazione della musica in gesto mimetico.

O per via del fatto che lo sviluppo dello stile musicale le seguisse meno bene, o per via delle limitazioni drammatiche della convenzione in sé, le scene di follia perdettero qualcosa della loro preminenza durante la seconda metà del secolo[70]. La fiammata improvvisa dei primi anni Quaranta, quando ogni nuova opera aveva la sua scena di follia, si spense con rapidità per tornare ad essere alimentata soltanto occasionalmente. Una di queste occasioni fu l'ultima apparizione sulla scena veneziana della «finta pazza» originale, Anna Renzi, nei panni di Damira nelle *Fortune di Rodope e Damira* di Aureli e Ziani (1657). In quell'opera Damira simula la follia per recuperare suo marito dalle grinfie della cortigiana Rodope. Di certo il pubblico deve aver ricordato il debutto dell'ormai leggendaria Renzi e riconosciuto nel gesto calcolato di Damira la ricreazione di quel primo successo. La convenzione custodisce la memoria della storia teatrale. E la ripresa della convenzione da parte della stessa Renzi amplifica l'importanza della relazione tra le scene di follia e le prime donne che le crearono, una relazione che fu fondamentale anche per la persistenza della convenzione nella Commedia dell'Arte.

[70] Libretti più tardi in cui la follia gioca un ruolo centrale non sono troppo numerosi. Essi includono, fra gli altri, *Il pazzo politico* (Castoreo, 1659); *Coriolano o La pazzia in trono* (Ivanovich, 1669); e *Caligola delirante* (Gisberti, 1672), dei quali non è sopravvissuta nessuna partitura. Vedi anche *Gli amori d'Apollo e di Leucotoe* di Aureli (1663), di Moniglia, *Il pazzo per forza* (1682) e di Morselli *L'incoronazione di Dario* (1685). D'altra parte, la convenzione gioca un ruolo accessorio, anche puramente comico, in molti altri lavori. Nel *Pompeo magno* di Minato (II, 12), la follia fornisce l'opportunità al librettista per parlare direttamente al pubblico (o, più tardi, allo storico). L'anziana «pazza», Atrea, fingendo di essere una zingara, legge la mano del paggio Delfo, da cui il pubblico viene a sapere (o gli viene fatto venire in mente) che l'interprete del ruolo di Delfo è stato un cantante di successo nella sua giovinezza (più di venti anni prima), quando aveva impersonato ruoli importanti nella *Poppea,* nel *Narciso ed Ecco immortalati*, e nel *Ciro*: «Ne gl'Anni più fioriti / Con gloria tua gl'Adriaci Eroi t'udirò / Rappresentar Narciso, / Finger Nerone, e Ciro. / Hor ch'il tempo ti sparge il crin d'argenti / Qui fai rider le Genti». Ciò sarebbe stato particolarmente divertente, dal momento che Delfo, si supponeva, era un paggio adolescente. Minato, d'altra parte, può avere fatto male i calcoli: il verso in cui si nomina Narciso è omesso nella partitura di Cavalli. Ciò rammenta le parole «realistiche» di Deidamia intorno al Teatro Novissimo sotto la maschera della pazzia.

La follia può aver ceduto la sua preminenza sulla scena operistica dopo gli anni Quaranta, ma si mantenne latente, esercitando una forte presa sull'immaginario dei librettisti e compositori – e presumibilmente anche su quello del pubblico. In effetti, l'assenza (apparente) di una scena di follia nell'intreccio del *Giasone* è rimediata dai personaggi stessi: essi ne creano deliberatamente una. Giasone coglie al volo il topos per proteggere se stesso, usandolo come schermo per il comportamento di Isifile. La sua follia, spiega, l'ha indotta ad appropriarsi degli eventi della vita di Medea come se fossero suoi. (Il pubblico è consapevole, ovviamente, che le vite delle due donne sono in effetti notevolmente simili: entrambe regine, entrambe madri di gemelli generati da Giasone). È una spiegazione prontamente creduta da Medea perché tali inganni sono moneta corrente nella follia operistica. In questo caso, il personaggio di per sé non inganna con la follia, ma ne è ingannata. Facendo un ulteriore uso della convenzione, Giasone prepara il pubblico per l'apparizione di Isifile attraverso una vivida descrizione in stile monteverdiano del suo comportamento folle, una procedura preparatoria consueta:

> Or s'allegra, or si duole,
> Or ride, or piange,
> Or s'umilia, or s'adira,
> Conforme alla cagion per cui delira.

Quando Isifile finalmente appare, soltanto Medea crede che sia pazza. Gli altri personaggi sulla scena, e il pubblico, sanno che le cose non stanno così. Ma ella si prende gioco di loro. Dopo aver recitato tutta la scena, Isifile inaspettatamente si attiene alla descrizione che Giasone ha fatto di lei: diventa pazza furiosa. Esprimendo l'implicita relazione tra eccesso emotivo e follia, ella erompe in un assalto furibondo a Medea e Giasone, per l'ovvio diletto dei suoi spettatori – sulla scena e in sala. Cavalli poté difficilmente resistere all'opportunità fornita dal libretto. Egli assecondò lo stimolo di

Cicognini con un trattamento estremamente letterale della descrizione di Giasone dello stato di Isifile e con un uso dello «stile concitato» per evidenziare la violenza della sua esplosione culminante (esempio 73).

L'influenza di Monteverdi può essere ancora percepita in questo breve passaggio – Cavalli seguì il modello fino alla fine della carriera – sebbene la sua forza sia considerevolmente diminuita. Ma lo stile operistico stava cambiando, e con esso il concetto di normalità rispetto a cui Monteverdi aveva calibrato la sua interpretazione della pazzia. Gli effetti di un'imitazione letterale e parcellizzata e del forte contrasto da lui sviluppati potevano ritrarre la follia soltanto in un contesto fortemente orientato verso la parola, in cui l'interpretazione del testo era fondamentale nello stile stesso. Focalizzarsi sulle singole parole era, è ovvio, normale in questa musica, ma esse erano considerate come parti di frasi o periodi e venivano evidenziate per il loro significato testuale. Il senso di una parola normalmente influiva sull'intera frase musicale piuttosto che soltanto su se stessa. Decontestualizzare o astrarre la singola parola, processo portato all'estremo nel monologo di Iro, era perciò anomalo: sconvolgeva la razionalità e la struttura del discorso convenzionale. Ma aveva un enorme impatto espressivo: l'ossessione musicale assumeva dimensioni psicologiche.

La rappresentazione della follia era ottenuta, poi, con la forzatura dei limiti della norma. Si forniva al compositore e al cantante la scusa per esibire la propria maestria, per mostrare la propria tecnica naturale svincolata da preoccupazioni drammatiche o strutturali su vasta scala. Così facendo, il compositore richiamava l'attenzione sugli elementi caratteristici del suo stile. La musica per la follia degli anni Quaranta funzionava perché sfruttava l'estrema attenzione verso i testi tipica del periodo. Ma poiché lo stile operistico si evolveva, altri elementi cominciarono a diventare prioritari. Come ho ripetutamente evidenziato, lo stretto rapporto, sbilanciato sulla parola, tra testo e musica che caratterizzava il primo «dramma per musica» poco a poco lasciò il campo a una relazione formale più complessiva, determinata da considerazioni più esclusivamente musicali. Lo sviluppo può essere valutato nel trattamento delle scene di follia.

Le scene di follia del tardo Seicento sono musicalmente piuttosto diverse dalle precedenti, nonostante gli elementi comuni dei loro testi e l'utilizzo di una struttura simile di riferimenti – la mitologia, l'Inferno, i versi sdruccioli, l'immaginario bellico. Piuttosto che attraverso un'ossessiva aderenza alle singole parole e alle tecniche per ritrarre musicalmente le parole, i repentini cambiamenti emotivi caratteristici della pazzia sono riprodotti attraverso l'impiego della sorpresa e dell'inappropriatezza su vasta scala – attraverso stravaganze musicali o affettive: attraverso l'imprevista giustapposizione di recitativo e aria

o di arie dal contenuto emotivo molto contrastante o dalla forma irregolare; da musica completamente fuori luogo per un determinato testo; o dal ricorso a musica e testi inadatti alla situazione drammatica del momento.

Perciò, nella sua prima scena di follia nelle *Fortune di Rodope e Damira* (1657, II, 10), Damira canta un'aria ironicamente stravagante per celebrare il prossimo matrimonio tra suo marito e la sua rivale. Ma dopo aver condiviso il suo entusiasmo in un breve duetto, ella ordina di fermare la cerimonia con un improvviso arioso contrastante su una sola parola, «fermate», seguito da un recitativo aspramente accusatorio. Con questi contrasti, appropriati per un personaggio folle, ella riesce a destabilizzare i suoi aspiranti traditori e ad indebolire sempre più la fermezza del loro proposito (esempio 74). E, più avanti nello stesso atto, Damira prorompe inaspettatamente in un'aria di giubilo in risposta alla notizia della propria morte. L'aria dovrebbe informare il marito e la serva che ella non è morta affatto, ma poiché essi non la riconoscono, il suo tono, celebrativo a sproposito, non fa che rinforzare in loro la convinzione che ella sia una pazza.

Nell'*Elena rapita* (Aureli/Freschi, 1677), le arie della finta pazza Euristene sono inappropriate in un altro senso. Il tono della loro musica contraddice apertamente il senso delle loro parole. Le monotone e banali musiche di «Su le rive d'Acheronte», un'evocazione infernale e un disperato lamento d'amante, e di «Se non fuggi amante insano», un attacco rabbioso e violento al suo traditore, Paride, smentiscono insensatamente i testi (esempi 75a, 75b).

Infine, nel *Totila* (Noris/Legrenzi, 1677), il folle Publicola non soltanto si produce in una successione di passaggi ariosi contrastanti che scaturiscono troppo d'improvviso dal recitativo, ma canta due canzoni di follia d'amore manifestamente inappropriate alla sua tragica situazione.

In tutti questi casi, la rappresentazione della follia sfrutta e sovverte i presupposti di decoro stilistico su cui si basa. Se l'appropriata corrispondenza di stile e situazione drammatica, di musica e affetti, rappresenta una norma estetica dell'opera di metà Seicento, l'inappropriatezza diventa, di fatto, l'espressione appropriata dell'anormalità. La discrepanza si addice alla follia. La convenzione della scena di follia, in altre parole, dipende da un repertorio di convenzioni stilistiche precedentemente accettate in relazione alle quali, per la sua devianza, può essere valutata.

XII

IL LAMENTO: LA FUSIONE DI MUSICA E DRAMMA

Il lamento era diverso dalle altre convenzioni operistiche. Venne all'opera come un'entità di diritto, con una definizione distinta e una propria integrità di genere, all'inizio puramente letteraria, poi anche musicale. La sua esistenza preoperistica fu eccezionalmente lunga, estendendosi dalla tragedia greca e dalle *Heroides* di Ovidio all'*Orlando furioso* e alla *Gerusalemme liberata*; il suo contesto era narrativo, la sua funzione drammatica. Lungo tutta la sua storia il lamento difese la sua indipendenza, costituendosi come un qualcosa a parte rispetto al suo contesto. Il lamento, come climax emotiva cui segue sempre la soluzione dell'intreccio, era un monologo, un momento di espressione particolarmente intensa per il protagonista, il culmine sentimentale di una struttura narrativa. I poeti riservavano una speciale attenzione ai lamenti, distinguendoli dal contesto narrativo in cui si trovavano con particolari mezzi formali combinati con un linguaggio retorico e affettivo intensamente espressivo.

Come risultato della sua intensità emotiva e della diversità formale, il lamento aveva anche acquisito un'identità musicale dal momento in cui fu adattato alla scena operistica. I testi dei lamenti avevano particolarmente attirato i compositori del Cinquecento, che erano impegnati nella trasposizione degli affetti poetici nel linguaggio musicale; le emozioni più forti, soprattutto, invocavano a gran voce un'espressione musicale. E la risposta si riflette in numerose messe in scena polifoniche e monodiche di lamenti dalla poesia epica[1].

[1] Sono comprese le messe in musica dei lamenti di Orlando, Isabella, Bradamante, Olimpia e Fiordiligi dall'*Orlando furioso*, e di Armida, Tancredi e altri dalla *Gerusalemme liberata*, da parte di compositori come Stefano Rossetti e Antonio Barré nel XVI secolo, e più tardi Giaches de Wert, Antonio Cifra e Monteverdi. Cfr. Alfred Einstein, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949, cap. II, p. 208, e cap. III, pp. 564-575. Per un elenco completo di composizioni in forma di madrigale di testi dell'*Orlando furioso*, compresi i lamenti, cfr. Maria Antonella Balsano e James Haar, *L'Ariosto in musica*, in

Chiara dimostrazione del potere della musica di muovere gli affetti, il lamento incarnava l'ideale operistico; e trovò presto la sua collocazione appropriata come centro emotivo dell'opera nella storia del nuovo genere, di fatto nelle primissime opere a Firenze[2]. Ma fu Monteverdi a Mantova che realizzò pienamente le sue potenzialità. In particolare, il suo *Lamento di Arianna* e il più tardo *Lamento della Ninfa* articolano i poli del suo sviluppo. Il secondo non fu mai operistico, e il primo fu meglio conosciuto fuori dal suo contesto operistico – un'indicazione della generale indipendenza del lamento rispetto alle altre convenzioni operistiche.

1. *Il modello recitativo.*

Il lamento dall'*Arianna* di Monteverdi attirò un'attenzione particolare fin dalla prima volta che fu udito, allo spettacolo inaugurale dell'opera nel 1608[3]. Non soltanto meritò una menzione speciale nelle descrizioni della rappresentazione, ma fu anche riconosciuto degno di emulazione da parte di una quantità di compositori nei loro lamenti di Arianna stampati in libri di monodie a partire dal 1613[4]. Monteverdi stesso incoraggiava la circolazione del lamento, a cui teneva molto, estraendolo dall'opera per la pubblicazione

L'Ariosto: la musica, i musicisti, a cura di Maria Antonella Balsano, Firenze, Olschki, 1981, pp. 47-88. Per un elenco di messe in musica di testi del Tasso cfr. Antonio Vassalli, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi*, in *Tasso: la musica, i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki, 1988, pp. 59-90.

[2] I primi due libretti di Rinuccini, *Dafne* e *Euridice*, contengono entrambi notevoli testi di lamento, rispettivamente quello di Apollo «Non curi la mia pianta, o fiamma, o gelo» e quello di Orfeo «Non piango, e non sospiro»; e quei testi ispirarono musiche particolarmente espressive ai compositori che li musicarono, Peri, Caccini e Marco da Gagliano (nel 1608).

[3] Cfr. i commenti di Follino, *Compendio*, Mantova, 1608, citato in Solerti, *Gli albori*, vol. II, p. 145. Un passaggio tratto dalle osservazioni di Follino verrà citato a p. 431.

[4] Musiche monodiche sul testo di Rinuccini furono pubblicate da Severo Bonini (1613) e Francesco Costa (1626). *Il Pianto d'Arianna* di Pellegrino Possenti (1623) è la messa in musica di un testo di Giambattista Marino, certo ispirato al precedente di Rinuccini. In aggiunta a questi lamenti di Arianna, quello di Monteverdi ispirò un gran numero di lamenti monodici anche per altri personaggi, tra cui Olimpia, Didone, Apollo, Giasone, Orfeo, Erminia e la Vergine Maria. Cfr. Nigel Fortune, *Monteverdi and The "Seconda Prattica"*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra/Boston, Faber & Faber, 1985, pp. 183-197: 192-194. Cfr. anche Ellen Rosand, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, MQ, LV (1979), pp. 346-359, specialmente pp. 347-348. Facsimili di molte di queste monodie, compresi i tre lamenti di Arianna, sono accessibili in *Italian Secular Song, 1606-1636*, a cura di Gary Tomlinson, New York, Garland, 1986. L'esempio di Monteverdi ispirò anche le composizioni di un certo numero di lamenti polifonici di Arianna da parte, fra gli altri, di Giulio Cesare Antonelli, Antonio il Verso e Claudio Pari.

in tre forme diverse: come madrigale a cinque voci nel 1614, come monodia nel 1623, e come un rifacimento del madrigale nel 1640[5].

Nei paralleli contesti dell'opera e della monodia, il lamento di Arianna fu una «dimostrazione» dell'arte di Monteverdi, in quanto gli offrì il mezzo ideale per esprimere emozioni troppo intense per essere soltanto recitate. La musica di Monteverdi, gareggiando perfettamente con la retorica del testo di 79 versi di Rinuccini, risponde con partecipazione creativa alle vicissitudini della passione di Arianna[6]. Cinque sezioni musicali diseguali ma sempre più intense, separate da un commento corale (assente sia nell'arrangiamento monodico sia in quello madrigalistico), registrano le frastagliate modulazioni emotive dell'eroina abbandonata, dalla disperazione alla collera, alla paura, all'autocommiserazione, ai tentativi di comprensione, e infine alla desolazione e al riconoscimento degli eccessi, e della futilità, delle proprie emozioni.

Il lamento di Arianna deriva la sua struttura da una quantità di elementi, sia testuali sia musicali: ritornelli, ricorrenti innalzamenti e diminuzioni di intensità, che variano da sezioni di opposizione e di coordinazione tra voce e basso continuo, sequenze e altri moduli letterari e musicali. La principale fonte della sua straordinaria potenza affettiva risiede nella proiezione dei pensieri di Arianna operata da Monteverdi attraverso una flessibile padronanza di questi elementi nell'ambito di imprevedibili combinazioni di contrasti e ricorrenze. Il lamento è concluso in se stesso, ma non è chiuso: non è un'aria. Le arie, essendo strutture musicali fisse, predeterminate, erano poco adatte all'espressione della passione incontrollata di un lamento. La struttura del lamento di Arianna trae sviluppo dalle esigenze interne del suo testo, nessuno schema sovrimposto determina la sua forma.

Il lamento di Arianna operò come un paradigma per quasi mezzo secolo. La sua azione si estese a sud fino a Roma e a nord fino a Venezia, dove continuava a far sentire la sua influenza sulla composizione di lamenti nei libri di monodie e nelle opere fin negli anni Cinquanta[7]. I lamenti d'opera, forse

[5] Claudio Monteverdi, *Il sesto libro de madrigali*, Venezia, 1614; Claudio Monteverdi, *Lamento d'Arianna* (...) *con due Lettere Amorose in genere rappresentativo*, Venezia, 1623; e «Iam moriar fili» in Claudio Monteverdi, *Selva morale e spirituale*, Venezia, 1640. Per le differenze fra queste musiche e per il significato del lamento in Monteverdi, cfr. Tomlinson, *Madrigal, Monody*, specialmente pp. 80-108.

[6] Il testo come si presenta nel libretto dell'*Arianna* di Rinuccini è riportato in Solerti, *Gli albori*, pp. 175-178. Questo testo fu alterato nella stampa della versione monodica, nella versione madrigalistica, e in diverse versioni manoscritte ancora esistenti del lamento; cfr. Tomlinson, *Madrigal, Monody*, pp. 87-88 e n. 41.

[7] Il più famoso riconoscimento di quell'influsso fu l'osservazione di Severo Bonini, fatta circa trent'anni dopo la sua propria messa in musica, che nessuna casa dove si trovassero un

influenzati dalla vasta circolazione di libri di monodie con i loro lamenti chiaramente contrassegnati, furono identificati come tali molto presto nelle partiture e nei libretti veneziani. Negli scenari sono menzionati spesso per nome, e anche nelle partiture hanno una loro precisa individuazione. Tutti a quanto pare sapevano che cosa si intendesse per «lamento». Spesso in risposta a un amore non corrisposto, che la causa fosse la morte o l'infedeltà, un lamento poteva trovarsi ovunque in un'opera. Le opere di solito ne contenevano diversi, anche per vari personaggi, sparsi liberamente per i tre atti, sebbene uno fosse sempre riservato al protagonista, da cantarsi al momento culminante subito prima dello scioglimento. Come il lamento di Arianna, gran parte dei lamenti d'opera erano molto più che pezzi chiusi: di solito comprendevano scene intere, nelle quali il protagonista affrontava sia il punto cruciale del dramma sia il pubblico con tutte le sue qualità drammatiche e musicali[8].

Nel creare i loro lamenti, librettisti e compositori a Venezia si confrontavano chiaramente con il modello di *Arianna*. Questo è evidente a partire dai lamenti veneziani dello stesso Monteverdi – particolarmente quelli di Ottavia in *Poppea* – ma è soprattutto ovvio nei primi lamenti di Cavalli[9]. La sua prima opera, *Le nozze di Teti e Peleo* (1639), su libretto di Orazio Persiani, contiene tre lamenti monologo per Teti, i primi due in risposta all'apparente annegamento di Peleo (II, 2 e II, 7), il terzo alla sua presunta infedeltà (III, 6). Tipicamente, sono lunghi – novanta, cinquanta e cinquantasette versi rispettivamente – e misurati sul metro tipico del recitativo. Ancora in modo caratteristico, hanno in comune certi aspetti che li distinguono dal contesto recitativo. I versi sciolti sono interrotti in vari modi, da estesi blocchi di settenari o versi sdruccioli, per esempio, o da successioni di distici rimati o, come nel lamento del terzo atto, da un ritornello ricorrente. Inoltre, in aggiunta ad un linguaggio particolarmente vivace, talora violento, fanno tutti uso di espedienti retorici collaudati al fine di rafforzamento: allitterazione («il tuo morbo è mortale irremediabile»), enumerazione («muta, languente, e pallida»), anafora («ai sospiri, ai singhiozzi, à gli urli, ai gemiti»; «qual furia, qual tormento, qual fierezza»). Infine, tutti si formano alla maniera di *Arianna* in numerose sezioni che segnano le vicissitudini tipiche di un'eroina *in extremis* che si lamenta.

cembalo o una tiorba mancava di una copia del lamento di Arianna; cfr. Severo Bonini, *Discorsi e regola sopra la musica* [1640], a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975, p. 110. Sull'influsso del lamento di Arianna a Roma, vedi Margaret Murata, *The Recitative Soliloquy*, JAMS, XXXII (1978), pp. 45-73. Certo, il lamento di Arianna non fu il solo lavoro operante da modello; in modo indipendente, anche i suoi antecedenti letterari e i suoi discendenti musicali esercitarono un influsso.

[8] Bianconi offre una raffinata discussione del lamento in *Il Seicento*, pp. 219-234. Egli suggerisce che la scelta della materia del soggetto per i libretti può essere stata influenzata dal potenziale offerto per questo tipo di lamento, che egli definisce «scena madre».

[9] Tomlinson argomenta che i successivi lamenti di Monteverdi non reggono il confronto con quello di Arianna, mostrando quanto faticoso era applicare o accordare una concezione musicale basata su un certo tipo di testo a uno stile poetico molto diverso. Cfr. Tomlinson, *Madrigal, Monody*, pp. 97-104, e Tomlinson, *Music and the Claims of Text*, specialmente alle pp. 585-589.

Le messe in scena di questi testi di Cavalli mostrano la potenza espressiva del suo stile recitativo, in parte appreso forse da Monteverdi, ma per la maggior parte unicamente suo. Dei tre lamenti di Teti, il testo dell'ultimo è quello strutturato in maniera più serrata, una struttura provvista di un ritornello variato («pietà, misericordia, (...)») che ricorre in modo irregolare quattro volte, e di una larga sequenza di endecasillabi sdruccioli che riempiono le quattro sezioni centrali (trentaquattro versi) del monologo, che sono incorniciati da due sezioni di versi piani[10].

(1)
Pure orecchi sentiste, occhi vedeste,
Quel che mirare, & ascoltar mi calse,
Tetide or più non lice,
A1 tuo buon genitore,
Negar credenza, & adular te stessa,
Il tuo Consorte infido,
Quel che per nume adori,
D'altra Amante gioisce,
E tù gelosa ti distruggi, e mori!

(2)
Il tuo morbo è mortale irremediabile!
Già ti senti mancar gli ultimi spiriti,
Ecco già muta, e già languente, e pallida,
Spiri dal freddo sen gli estremi aneliti,
Prima, che tragittare il varco orribile,
All'officio primier richiama l'anima,
E per attimo breve, e momentaneo,
Sciogli misera omai, sciogli le redine,
Ai sospiri, ai singhiozzi, à gli urli, ai gemiti,
Pietà, misericordia amor terribile,

(3)
L'orrida gelosia rimanda all'erebo,
Non voler, che mi strazi, e che m'estermini

[10] Magini analizza il primo lamento di Teti in *Indagini*, pp. 294-302.

Il suo veneno gelido, e pestifero,
Non basta, che m'uccida, e che m'esanimi,
Il tuo si fero inusitato incendio!
Pietà, misericordia amor terribile;

(4)
Mà qual furia d'Averno ora inabissami!
Qual tormento d'abisso ora imperversami!
Qual fierezza m'inaspera, e m'invipera!
Sento intorno al mio cor serpenti, & aspidi!
A stracciarmi, a sbranarmi, aprir le fauci
Oimè veggio cento Idre, e cento Cerberi,
Pietà, misericordia o mostri indomiti.

(5)
[Un portento fierissimo mi sviscera,
Un flagello durissimo mi lacera,
Mà quanti in un sol punto il cor mi stracciano
Oimè con cento sferze, e cento fulmini,
Le man di Briareo l'alma m'opprimono,
Il grave sasso à me rinunzia Sisifo,
Perch'io m'aggiri con dolor perpetuo,
Non più vuole Ission la rota volgere;
Et è l'Augel vorace, e spietatissimo,
Di Titio nò, mà del mio cor famelico,
Pietà misericordia, o Pluto, o Demoni.]

(6)
Mà folle io pietà spero,
Dalla stessa impietade,
Perche da ferro la mercè, ch'io bramo
Timida non ricerco!
Si si ferro letale,
Termini de miei giorni il fil vitale;
Mà che l'aspro martoro:
Che vivendo sopporto,
Non finirà s'invendicata io moro:
Convien, che pera in dispietata guisa,
L'uccisore, e l'uccisa,
Mirerà questa riva
Lagrimevole, e mesta,
Tragedia miserabile, e funesta.

Anche se la progressione drammatica nel testo non è così chiara come nel lamento di Arianna, le singole sezioni articolano distintamente stati d'animo contrastanti. Teti muove da un un'incredulità gelosa, attraverso l'autocommiserazione, la minimizzazione dell'offesa e la violenta collera, ad una volontà di morte – e di vendetta – cui segue un repentino voltafaccia che si verifica durante un momento di lucida autoriflessione («Ma folle io pietà spero»), il tradizionale segnale di chiusura di un lamento[11].

La messa in scena di Cavalli dà risalto ai mutevoli stati d'animo di Teti attraverso contrasti di armonia, ritmo e melodia, rispecchiando il testo a livello di sintassi e significato. La sua musica si accorda sia alla retorica dei singoli versi e frasi, sia alla forma drammatica del monologo nel suo complesso, cioè la transizione di Teti da una furia irrazionale ad una ragionata (anche se disperata) calma (esempio 77). Quella progressione è fissata e suggellata dall'adozione di Cavalli di una sola tonalità unificante per legare l'intero monologo, che comincia e finisce saldamente in Do. E, sebbene muova altrove – mai troppo lontano – durante il suo percorso attraverso il Sol, il Re e il Mi bemolle essa tocca periodicamente la tonica, al principio di ciascun ritornello e in altri punti significativi. Un'ulteriore articolazione formale ed espressiva su larga scala è offerta dal modo peculiare di Cavalli di musicare il ritornello, un modo il cui carattere forte, con il suo ritmo, la melodia frastagliata e la dissonanza centrale rinforza la sensazione di ossessione sottolineata dall'idea di ritornello (bb. 38-42, 54-58, 67-71).

L'adeguamento della musica di Cavalli alla forma affettiva e al contenuto della poesia implica il controllo flessibile e il coordinamento di tutti gli elementi musicali a sua disposizione. La sua melodia varia dalla completa assenza (successioni di note ripetute, come nelle bb. 15-16 o 62-63), attraverso un'estrema linearità (ascendente o discendente, come nelle bb. 22-29), alla forte disgiunzione (bb. 59-60). Anche il ritmo passa attraverso tutta la gamma da sequenze piane, vicine al parlato, a un modellare ossessivo e ad una rapida accentuazione percussiva. E l'armonia va dagli accostamenti morbidamente consonanti e funzionali a quelli bizzarri e imprevedibili (sebbene sempre ispirati dal testo).

Questo costituisce il prototipo dello stile di lamento recitativo di Cavalli, e anche dello stile dei suoi contemporanei veneziani. I librettisti tendevano coerentemente a fornire lamenti monologo di questo tipo, almeno nel decennio successivo al 1640. E i compositori continuavano a metterli in musica in una maniera simile, enfatizzandone la partizione e il ritornello (se c'era) con mezzi musicali simili[12].

[11] Sulla struttura multisezionale nei lamenti cfr. Murata, *The Recitative Soliloquy.*

[12] Oltre al lamento di Penelope nel *Ritorno d'Ulisse* e i due ben noti lamenti di Ottavia nell'*Incoronazione di Poppea*, altri esempi si possono trovare nella *Finta pazza* di Sacrati,

2. *Il lamento strofico.*

Non tutti i testi di lamenti erano costituiti da irregolari versi sciolti. Dal 1640 in poi un numero crescente di essi era strofico, e richiedeva un trattamento musicale più strettamente organizzato.

Anche se essi ancora non implicavano necessariamente una messa in scena lirica, i testi strofici non si prestavano neppure a quel genere di sfrenata libertà passionale che caratterizza il lamento di Arianna; essi ponevano richieste più specifiche. Almeno in superficie sembrano un mezzo inadatto per il genere di intensità espressiva prodotto da un lamento.

Nondimeno, la seconda opera di Cavalli, *Gli amori di Apollo e di Dafne* (1640) contiene un testo di questo tipo – che comprende nove strofe di quattro versi – per il lamento di Apollo, che cade nel momento atteso, giusto prima dello scioglimento (III, 3), dopo la metamorfosi di Dafne. È uno degli oltre trenta testi strofici del libretto di Busenello, ma il suo trattamento è unico[13]. Come il lamento recitativo di Procri che lo precede nell'opera, esso – o parte di esso (strofe 3-5) – reca una designazione generica nella partitura.

Se la stessa struttura strofica sembra una limitazione alle possibilità espressive, questa d'altra parte è aumentata nella poesia del lamento di Apollo dall'assenza del genere di intensità retorica che caratterizzava lamenti monologhi come quelli di Arianna e di Teti – modelli, enumerazioni, allitterazioni. Nondimeno, Cavalli si adoperò per creare un lamento molto efficace da questo testo. Piuttosto che limitarlo, la struttura strofica sembra in verità averlo spinto a scoprire uno stile che sarebbe servito a lui, e anche ai suoi successori, per il resto della carriera. Invece di trattare l'intero testo in maniera strofica, o di ignorarne la struttura (due opzioni ovvie), Cavalli scelse di variare il trattamento delle singole strofe. Musicò le prime due in stile recitativo, le due successive come un'aria strofica basata sul tetracordo discendente ostinato (che sarà esaminato tra poco), le strofe 6-8 di nuovo in recitativo, e la strofa 9 come un'aria nuova, riflettendo nelle distinzioni stilistiche tra le strofe le distinzioni nel contenuto espressivo (esempio 78):

Ohimè, che miro? ohimè dunque in alloro
Ti cangi, ò Dafne, e mentre in rami, e in frondi
Le belle membra oltredivine ascondi,
Povero tronco chiude il mio thesoro.

come in molte delle prime opere di Cavalli, compresi *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, *Didone* e *La virtù de' strali d'Amore*.

[13] Magini discute molto per esteso questo lamento in *Indagini*, pp. 318-328.

Qual senso humano, ò qual Celeste ingegno
A' sì profondo arcano arrivi mai?
Veggo d'un viso arboreggiare i rai,
Trovo il mio foco trasformato in legno.

Misero Apollo i tuoi trionfi hor vanta
Di crear giorno, ove le luci giri,
Puoi sol cangiato in vento de' sospiri
Bacciar le foglie all'odorata pianta.

Sgorghino homai con dolorosi uffici
Dai languid'occhi miei lagrime amare,
Vadino in doppio fonte ad irrigate
D'un Lauro le dolcissime radici.

Era meglio per me, che fuggitiva,
Ma bella oltre le belle io ti vedessi,
Che con sciapiti, e non giocondi amplessi
Un'arbore abbracciar sù questa riva.

Giove, crea novo lume, io più non voglio
Esser chiamato il Sole, e dentro all'onde
Delle lagrime mie calde, e profonde
Immergo il caro, e de miei rai mi spoglio.

Spezza tu la mia sfera, ò tu l'aggira,
Al Zodiaco per me puoi dir à Dio;
De pianti in Mar novo Nettun son'io,
Suona agonie la mia lugubre lira.

A' te ricorro omnipotente Amore,
Al mio gran mal le medicine appresta;
Di questo alloro un ramoscello inesta
Con incalmo divin sopra il mio core.

Così, lauro mio bello, e peregrino,
Horto sarà il mio petto ai rami tuoi,
Sarà con union dolce tra noi,
La mia divinitade il tuo giardino.

Le strofe 1 e 2 presentano l'iniziale reazione spaventata di Apollo alla trasformazione di Dafne. Dalla strofa 3 lo stupore iniziale è svanito. Il dio diventa più introspettivo e volto all'autocommiserazione, preso dai suoi proprii sentimenti e dal suo proprio destino; e l'improvviso cambiamento dal recitativo carico di emotività all'aria lirica sottolinea come la sua inquietudine sia ora concentrata altrove. Il suo stato d'animo rimane poi costante attaverso la strofa 4, ripiegato su se stesso e compassionevole. Nella quinta

strofa finalmente passa ad una consapevolezza della sua stessa responsabilità: le sue sconsiderate proposte hanno condotto Dafne al suo destino. Meglio sarebbe stato se non l'avesse inseguita ma l'avesse piuttosto ammirata da lontano. Almeno lei sarebbe ancora viva. Il mutamento di direzione nel discorso di Apollo, da imprecazioni contro il fato ad una introspettiva autocommiserazione, è tipico dei lamenti – ne abbiamo notato uno simile in quello di Teti. Ma l'associazione di quel cambiamento con un cambiamento di stile musicale, dal recitativo all'aria, è in questo caso nuova. E persisterà nei lamenti successivi. Il lirismo offre una specie di parentesi, una sponda confortevole o un rifugio per l'esternazione delle intime emozioni o pensieri di Apollo; gli consente di parlare a se stesso. In modo significativo, la rubrica «lamento» è riservata a questa parte più introspettiva del testo.

Dopo la quinta strofa, Apollo diventa ancora più agitato, i suoi pensieri più disperati, meno lucidi; egli considera il futuro, facendo voto con passione di rinunciare alla sua identità di figlio del sole; e Cavalli ancora una volta si volge al linguaggio recitativo più imprevedibile e acceso delle strofe 1 e 2. Ma l'eccitazione di Apollo si esaurisce nel giro dell'ottava strofa; nella strofa 9 esprime la finale accettazione del suo destino, decidendo di trasporre la sua relazione con Dafne sul piano spirituale. Cavalli musicò quest'ultima strofa in maniera distinta dal resto in uno stile allegro moderato. Inoltre, accrebbe il suo peso in proporzione a quello delle altre strofe ripetendone interamente il testo e la musica, stabilizzando così in modo adeguato la conclusione della mutevole e instabile aria-recitativo.

Il trattamento di questo testo da parte di Cavalli è notevole per molti aspetti, in particolare per l'abbandono dello strofismo per scopi drammatici: delle nove strofe, solo quelle dalla terza alla quinta – le strofe dell'aria con basso ostinato – sono musicate stroficamente: e neppure segnò una divisione tra le strofe recitative. Ma la più significativa decisione del compositore fu di usare il tetracordo discendente come principio organizzatore delle arie delle strofe 3-5, la sezione designata come «lamento» nella partitura.

3. *Il tetracordo discendente: un emblema del lamento.*

A questo punto torniamo ancora una volta a Monteverdi, l'ineludibile eminenza grigia, e al suo secondo paradigma di lamento, il *Lamento della Ninfa*. Proprio come Cavalli dette forma ai suoi lamenti recitativi basandosi sul *Lamento di Arianna* di Monteverdi-Rinuccini, così egli deve anche aver avuto in mente l'altro modello di Monteverdi-Rinuccini – pubblicato solo due anni prima nell'*Ottavo libro di madrigali* di Monteverdi, quando egli decise di usare il tetracordo discendente in connessione con il lamento

strofico di Apollo di Busenello. Il madrigale di Monteverdi presenta alcuni caratteri distintivi che possono averlo fatto apparire come un modello per Cavalli. Non soltanto è costruito sul basso ostinato con il tetracordo discendente, ma è basato su un testo strofico la cui struttura formale è virtualmente cancellata dall'arrangiamento di Monteverdi.

Il *Lamento della Ninfa* «in genere rappresentativo» è una scena drammatica in cui il coro dei pastori fa da cornice e commento al pianto della ninfa – essi cantano quattro strofe in totale, mentre ella ne canta sei, su musica completamente differente[14]. Mentre la struttura formale delle loro strofe è segnata da cadenze, quelle di lei sono oscurate dalla musica di Monteverdi, specificatamente attraverso l'uso del basso ostinato sul tetracordo discendente minore come mezzo di organizzazione del materiale. Dotato di una valenza formale e affettiva fortemente articolata, l'ostinato si sostituisce o si sovrappone alle strofe di Rinuccini. Come risultato, la struttura strofica del testo cede alla struttura musicale del suo adattamento, una struttura musicale che attraverso la sua natura particolare incoraggia la libera espressione piuttosto che inibirla, e così contribuisce direttamente all'intensità affettiva del brano.

Il lamento di Monteverdi fu solo una delle numerose opere dell'epoca basate sul basso ostinato del tetracordo discendente minore. Vari libri di arie pubblicati negli anni intorno al 1630 contengono brani che utilizzano il modello, almeno uno dei quali definiti specificamente lamento[15]. Anche se l'associazione di sentimenti e modello fu un'idea di Monteverdi, è soprattutto – idea difficile da provare, per quanto attraente – l'eloquenza della sua musica che aiuta a scoprire quelle intrinseche caratteristiche del modello del tetracordo che lo resero particolarmente adatto ai lamenti.

I suoi caratteri più significativi e potenzialmente affettivi sono la sua forza e la sua percettibilità. A differenza di altri, più vecchi bassi ostinati come la romanesca o il ruggiero, il tetracordo discendente è breve; ed è fortemente direzionato sul piano armonico, si muove inesorabilmente con una melodia che procede per gradi congiunti e un ritmo stabile privo di articolazioni, dalla tonica alla dominante attraverso una successione modale di triadi in posizione fondamentale oppure con una progressione più tonale che comprende due triadi in primo rivolto. La tonica in sé è strutturalmente

[14] Cfr. Monteverdi, *Tutte le opere*, pp. 288-293.

[15] Alcuni di questi sono elencati in Rosand, *The Descending Tetrachord*, p. 352 e n. 16. Per esempi tratti da Sances, Pesenti e Fontei, vedi *Italian Secular Song*, voll. VI-VII. L'uso del tetracordo non era limitato all'Italia settentrionale. Un certo numero di cantate romane, di compositori come Loreto Vittori e Giacomo Carissimi, contengono anch'esse arie basate su quella struttura.

ambigua, fungendo sia da principio di un nuovo tetracordo sia da fine del precedente. La potente direzionalità armonica e l'intrinseca ambiguità della struttura incoraggia la contraddizione del tetracordo da parte della voce. La negazione delle implicazioni tonali del tetracordo attraverso alterazioni, o il tradimento della sua struttura formale attraverso la divergenza del fraseggio tra la voce e il basso e l'uso di sincopi crea una tensione appropriata all'affetto del lamento. Due altri elementi del tetracordo contribuiscono alla sua potenza espressiva. La sua configurazione decisamente in tonalità minore, enfatizzando due dei più importanti gradi della scala modale, suscita tutto l'arco di affetti malinconici tradizionalmente associati al minore fin dal Rinascimento; e nella sua discesa incessante, la sua gravità, la struttura offre un analogo dell'ossessione e della depressione – percepibile come espressione di una sofferenza inconsolabile.

Nel *Lamento della Ninfa* il tetracordo discendente del basso ostinato sostituisce l'effetto della ripetizione strofica con le sue implicazioni formali, implicazioni che aumentano l'affetto del lamento piuttosto che diminuirlo. La forza dei primi testi per lamenti, recitativi nello stile dell'*Arianna*, era determinata dalla loro passionale imprevedibilità e irregolarità, dalla loro indipendenza da indicazioni e vincoli formali, dalla loro libertà di rima e di metro e dalla loro concentrazione sull'espressione retorica. Monteverdi, e Cavalli dopo di lui, sostituirono questi elementi con una tecnica musicale che permetteva libertà e imprevedibilità anche in un contesto strofico, perfino in un'aria. La retorica musico-testuale fu sostituita da un gesto puramente musicale.

Monteverdi mascherava le simmetrie testuali del lamento della ninfa essenzialmente attraverso la riscrittura dei versi di Rinuccini, che egli scompose e riarrangiò. Poi li sottopose a una manipolazione musicale per sfruttare le ambiguità del basso ostinato e la sua potente efficacia nel creare tensione in contrapposizione con una melodia vocale dall'andamento libero. I metodi di Cavalli nel lamento di Apollo (strofe 3-5) sono simili, ma meno radicali. Anch'egli riscrisse versi del suo librettista per aggiungere l'intensità retorica mancante nell'originale, ma senza alterare seriamente la sua forma strofica. In effetti, a giudicare dal trattamento del testo in sé, egli sembra aver enfatizzato la sua strofícità con il musicare in modo simile le tre strofe: aggiunse una ripetizione di parola al fine di amplificare l'effetto emotivo nel primo verso e ripeté l'intero quarto verso, fornendo l'occasione per una ripetizione musicale alla fine di ciascuna strofa. Ma dilatare il testo in effetti gli permette di creare una sorprendente struttura asimmetrica per ciascuna strofa, drammatica e progressiva: il primo verso è scomposto in due frasi metricamente diseguali (rispettivamente di quattro e cinque battute) – con l'aiuto di ripetizioni interne di parole; il secondo

verso è musicato in sei battute, il terzo in sette, il quarto in otto (3+5), e la sua ripetizione in nove (3+6). Questa dilatazione espressiva è ottenuta tramite il sapiente uso di melismi in un contesto generale sillabico, la maggior parte dei quali ispirati dal testo, combinati con un libero trattamento del tetracordo discendente. In effetti, diversamente da Monteverdi, che lo impostava come un inalterabile basso ostinato lungo tutto il pezzo, Cavalli trattava il tetracordo con maggior disinvoltura, estendendolo, facendolo modulare alla relativa maggiore, e infine abbandonandolo del tutto dopo la sua quarta esposizione.

Il fraseggio imprevedibilmente dilatato della linea vocale si combina con la sua inaspettata e graduale indipendenza dal basso ostinato, al fine di creare un senso d'instabilità che ben s'addice al lamento. Inoltre, piuttosto che sacrificare la potenza intrinseca del basso ostinato, il suo abbandono graduale in realtà intensifica l'effetto del suo ritorno all'inizio di ciascuna nuova strofa, un ritorno che enfatizza la sua emblematica ossessività: è sempre lì e non può essere dimenticato. Con il suo modo di trattare il tetracordo, Cavalli riuscì a creare singole strofe molto espressive. Nello stesso tempo, la struttura del basso gli permette di volgere a suo vantaggio la successione strofica in apparenza recalcitrante del testo poetico.

Secondo la titolazione nella partitura di Cavalli, il lamento di Apollo in realtà inizia soltanto con la terza stanza del testo di Busenello e presumibilmente termina dopo la quinta; si tratta di un'aria strofica basata sul tetracordo discendente. Il cambiamento nel tono espressivo del testo che caratterizza l'inizio del lamento, lo scivolamento di Apollo dalla spontanea reazione esteriore a una più moderata, interiore autocommiserazione, analogo alle più leggere mutazioni di tono che si trovano nei lamenti recitativi, è equivalente alla distinzione più tardi invalsa nell'uso tra recitativo attivo e aria contemplativa. A questo riguardo, il lamento di Apollo è piuttosto lungimirante; offre un esempio precoce della convenzionale aria-lamento basata sul tetracordo. È lungimirante anche in un altro senso: sebbene il lamento si concluda con la strofa finale del tetracordo, il monologo di Apollo prosegue, con due altre strofe di recitativo seguite, e questa è la cosa notevole, da una seconda aria (non strofica) che contrasta enfaticamente con la prima. Il monologo di Apollo, dunque, è anche una precoce testimonianza di una coppia di arie contrastanti collegate da un recitativo. Nonostante la sua costante coerenza strofica, questa è in effetti una *scena* del tipo che sarebbe divenuto più comune con il crescente peso dato alle arie.

Attraverso il modo in cui usò il tetracordo discendente nel lamento di Apollo, Cavalli trovò i mezzi per mantenere la libertà espressiva entro i confini di un testo strofico. Era una scoperta che ben si addiceva al suo

temperamento di compositore teatrale, e che egli continuò a sfruttare. Data la prevalente tendenza alla verosimiglianza drammatica nell'opera degli anni Quaranta, della quale egli fu principale fautore, Cavalli deve aver trovato difficile musicare i lamenti come arie vere e proprie. Anche se lo stato emotivo estremo del personaggio avrebbe forse potuto giustificare una certa artificialità dell'espressione, l'imposizione di una predeterminata struttura musicale chiusa nel contesto di una situazione essenzialmente spontanea avrebbe ostacolato la comunicazione del sentimento. Il basso ostinato del tetracordo discendente forniva un mezzo ideale per distinguere il lamento dal suo contesto recitativo, mantenendo nello stesso tempo la sua intensa efficacia emotiva. Qualunque perdita di spontaneità derivasse da questo modello era più che compensata dalle implicazioni affettive del tetracordo in sé: dal suo valore intrinseco, emblematico.

La prova più convincente di quel valore, comunque, non viene dalle arie come il lamento di Apollo o il *Lamento della Ninfa*, dove il modello assolveva con chiarezza a un'importante funzione strutturale, ma dai lamenti recitativi in cui l'ostinato del tetracordo era strutturalmente inutile. Un esempio precoce, forse il primo, si trova nella musica di Sacrati per *La finta pazza* (II, 6), in cui Deidamia canta un lamento recitativo con un ritornello basato su un tetracordo discendente (esempio 79). Il testo del suo lamento è molto più breve di quelli che abbiamo esaminato, soltanto venti versi; e non presenta una successione di stati d'animo contrastanti, ma soltanto uno stato d'animo di collera e ironia che culmina due volte nel grido estremo di autoesortazione: «Sù, sù senno ingegnoso, / Rendimi il caro sposo».

Ardisci, animo, ardisci:
Osa, mio cor, che temi?
Temi quel, che di grande,
Di grande, e d'impensato,
Ne' tuoi perigli estremi,
Ti suggerisce un consiglier fidato?
S'il precipitio miri,
Se la ruina aspetti,
Sgombra, sgombra i rispetti,
Adempi i tuoi desiri,
Vergogna non t'arresti,
Troppo udisti, e vedesti;
Sù sù senno ingegnoso,
Rendimi il caro sposo.
Arti, industrie, discorsi, oh Dio, che spero,
Fissatevi quì meco,
Per destar a pietade, un crudo, un fiero,

Un fuggitivo Greco;
Sù, sù senno ingegnoso,
Rendimi il caro sposo.

Questo determinato stato d'animo è reso musicalmente con alcune delle stesse tecniche che Cavalli aveva usato nel lamento di Teti. Molte note ripetute seguite da salti improvvisi, arpeggi, dissonanze accentuate tra il basso continuo e la voce, sfruttamento degli estremi del registro vocale in una singola frase, e uso di sincopi, sono tutti strettamente adeguati all'espressione del testo. Tutti i contrasti musicali sono sussunti, comunque, sotto quello più forte, introdotto dal ritornello; comprendendo un cambio di ritmo da binario a ternario per il suo secondo verso e un movimento verso uno stile da aria; l'intensità del ritornello è accresciuta dalla ripetizione del testo e dalla presenza di un tetracordo discendente nel basso, che si ode per due volte, con cui la voce, dissonante di per sé, entra in conflitto, dal punto di vista ritmico e armonico. Sebbene due ripetizioni difficilmente possono essere considerate un basso ostinato, l'intenzione espressiva del ritornello tetracordale è indubbia. La pratica musicale successiva consoliderà ciò che qui è soltanto abbozzato.

Il basso ostinato su tetracordo gioca un ruolo molto più importante in alcuni lamenti recitativi di Cavalli come un mezzo per enfatizzare un caratteristico mutamento di stato d'animo. Per esempio, il lamento di Doriclea, esteso e composto di molte parti (*Doriclea*, III, 1), ha per cardine centrale una sezione lirica breve, ma dal peso rilevante, basata su un tetracordo, per sottolineare il suo passaggio dalla rabbia insofferente contro se stessa alla supplica ai cieli che le sue preghiere giungano a suo marito prigioniero. Sebbene consista di soli quattro versi (su un totale di quarantotto), la sezione lirica è enfatica e autosufficiente. Oltre a cominciare e finire stabilmente sulla tonica, Do minore, essa si distingue dal contesto recitativo per la strumentazione: esposizioni del tetracordo da parte degli archi forniscono l'introduzione e l'epilogo. È perciò essenzialmente un'aria, preparata espressivamente e tonalmente dal recitativo che la precede (esempio 80).

Nonostante il peso espressivo di quest'aria, il resto del monologo non delude. Al contrario, l'intensità è mantenuta costante quando Doriclea in collera, dapprima accompagnata soltanto dal basso continuo, ricorre al recitativo in stile concitato – una tecnica prediletta e ben nota dai lamenti di Arianna e della Deidamia di Sacrati – ma poi viene rafforzata dagli archi quando acquista impeto con la visione di Doriclea del marito imprigionato. Il suo ritorno alla realtà («che vaneggio») – il capovolgimento convenzionale – è sottolineato dalla cessazione dell'accompagnamento d'archi, che però

ritorna, ora più pacato, in note prolungate, quando ella cade sfinita – tipico per un personaggio che si lamenta – in un sonno profondo[16].

In questa scena, lo stile dell'aria tetracordale entra a far parte temporaneamente dell'armamentario di tecniche espressive usate per lo sviluppo del dramma psicologico del personaggio. Ma rimane isolato, come un centro calmo di stabilità, configurando o preparando la strada per la più attiva e agitata esplosione successiva. Esso dà forma perciò al monologo nel suo complesso. La struttura del testo è molto diversa, ma l'effetto è analogo a quello del monologo di Apollo: un lamento recitativo che include un'aria tetracordale indipendente. Il lamento di Doriclea, come quello di Apollo, guadagna potenza espressiva dalla fusione di due modalità o tecniche di dipingere i sentimenti molto diverse, in origine separate: il recitativo libero e l'aria con un basso ostinato. E la loro giustapposizione aumenta l'efficacia di entrambi. L'intensità del recitativo diventa espressiva in grado massimo poiché irrompe libera dalle ristrettezze dello stile dell'aria misurata, e la ristrettezza dell'aria a sua volta guadagna potenza dall'esser riuscita con successo a mettere le redini ad un'esplosione emotiva. In alcuni dei più famosi lamenti del periodo i due stili lavorano perciò insieme e in contrasto l'uno con l'altro.

Nel *Giasone*, l'opera paradigmatica di metà secolo e modello di convenzionalità, questo genere di compromesso stilistico raggiunge il suo apice. Il testo dell'ultimo fra i tre lamenti di Isifile (III, 21), come quello di altri lamenti recitativi, è costituito da una serie di settenari ed endecasillabi, sessantasette in tutto, con pochissime rime. Ha un numero di sezioni minore del consueto, comunque – soltanto tre. Nella prima (trentasette versi), Isifile si scaglia con un discorso rabbioso, accusatorio, ironico, contro Giasone, che la tradisce; nel secondo (di soli otto versi), supplica l'intera compagnia riunita – la regina e i suoi compagni di scena – di venire in suo aiuto contro Giasone; e nella sezione finale (ventidue versi), dice loro addio (esempio 81).

Come nell'aria-oasi di Doriclea, quella di Isifile (bb. 71-121) coincide con uno spostamento verso l'oggetto della sua attenzione, in questo caso da

[16] L'uso del recitativo accompagnato, molto raro in queste opere, è sempre drammaticamente o affettivamente significativo. Qui gli archi sembrano rappresentare dapprima la visione magica di Doriclea del marito in pericolo, poi il crescente sopore di lei: gli effetti di un potere alieno (sovrannaturale). Il recitativo accompagnato è usato in modo simile nell'*Orfeo* di Sartorio, quando Euridice parla dal mondo degli inferi (o, piuttosto, Orfeo sogna Euridice che parla). Il sonno, in queste opere, è un effetto convenzionale di ogni estremo sforzo emotivo. Deidamia, ricordiamolo, cedeva al sonno dopo la sua scena di follia nella *Finta pazza*. Ma risulta inappropriato dopo il lamento di Orfeo nel 1673 (cfr. cap. XIII). Il lamento di Doriclea è discusso in Magini, *Indagini*, pp. 339-350.

Giasone alla compagnia riunita. E nello stesso modo, un cambiamento di tonalità e una presentazione strumentale del tetracordo preannuncia quello spostamento di messa a fuoco, isolando le nuove osservazioni di Isifile dal fervore della sua precedente passione (anche se solo per poco), come se le si musicasse attraverso citazioni o in un'altra voce. Il senso della forma fornito dal tetracordo del basso continuo, in particolare la sua forte accentazione, dona un appropriato tono solenne al modo in cui ella si dirige alla regina e conferisce alle parole di Isifile un senso di autocontrollo. Ma l'autocontrollo presto si dissolve; l'aria ha vita breve. Diversamente da quella di Doriclea, l'aria di Isifile è incompleta, interrotta per motivi formali non ovvi nove versi prima della fine del blocco testuale; qui la musica di Cavalli prende vita propria, irrompendo d'improvviso in uno stile recitativo fortemente caricato e sentimentale, un cambiamento che in effetti riesce a rendere bene la violenza straripante delle espressioni di Isifile:

Assistino à i martiri
Della madre Tradita,
E che ad ogni ferita
Che imprimerà nel mio pudico petto
Bevino quelli il sangue mio stillante,
Acciò ch'ei trapassando
Nelle lor pure vene, in lor s'incarni,
Onde il lor seno in qualche parte sia
Tomba Innocente, all'Innocenza mia.

Con la sua irruzione improvvisa nel recitativo, Isifile si libera enfaticamente dai vincoli del tetracordo discendente, che l'aveva tenuta sotto controllo, aiutandola a mantenere il decoro. Ella è ora trasportata dalla sua stessa retorica, in un eccesso di emotività che la musica ritrae in modo ancor più enfatico del testo.

Dopo l'inaspettato prorompere di Isifile nel recitativo, un altro significativo contrasto musicale apre la sezione finale (bb. 137-172), un contrasto determinato ancora una volta da uno spostamento della sua attenzione, dall'appassionata autogiustificazione al commiato generale. Venendo dopo il suo calmo addio, il lamento si conclude con un ulteriore prorompere di passioni quando Isifile ammette di amare ancora Giasone.

Nel lamento di Isifile, come in quello di Doriclea, la sezione lirica (o aria) si erige a cardine sentimentale, centro musicale, fornendo la sponda verso il climax drammatico. Ed essa è preparata, come un'aria, dal recitativo che la precede. Ma mentre l'aria di Doriclea è conclusa in sé, quella di Isifile non ha una fine; piuttosto, esplode d'improvviso e in modo inaspettato verso il climax. L'uso dell'aria tetracordale nel *Giasone* è efficace al grado massimo;

esso rivela un compositore che confida in se stesso nel procedere con i propri mezzi invece di seguire pedissequamente la struttura del librettista. Ma in entrambi i casi l'efficacia dipende dal peso della musica e dal contrasto fornito dalla struttura tetracordale e dalle sue innate potenzialità nel rappresentare i sentimenti.

Il monologo di Isifile fu uno degli ultimi grandi lamenti recitativi di Cavalli. Gli sviluppi stilistici dell'opera dopo la metà del secolo, in particolare l'aumentata dicotomia tra aria e recitativo, resero obsoleto questo genere di instabile compromesso. I contrasti molteplici, caleidoscopici, che così eloquentemente ritraevano le vicissitudini dei lamenti di Arianna e dei suoi successori furono poco a poco ridotti a uno solo, il contrasto fra il recitativo preparatorio e la lunga, ponderosa aria. Alla metà degli anni Cinquanta, praticamente tutti i lamenti erano arie, molte delle quali strofiche. Il lirismo si era gradualmente assunto tutte le responsabilità che aveva in precedenza condiviso, per mezzo del tetracordo, con il recitativo.

La prova esplicita del processo di riduzione è fornita da una serie di revisioni del lamento di Isifile. Il *Giasone*, come si sa, godette di una lunga fortuna, essendo oggetto di riprese abbastanza regolari fino alla fine del secolo. Ogni volta che lo si pubblicava o aggiornava per una nuova esecuzione, venivano aggiunte arie e si toglieva recitativo. Sebbene il lamento ebbe lunga vita quanto l'opera stessa, la parte di recitativo in apertura subì una serie di tagli finché, nel *Novello Giasone*, una versione edita da Stradella per uno spettacolo a Roma del 1671, si era radicalmente ridotto, da settantuno a sole undici battute. Le proporzioni originarie si erano invertite: da un esteso recitativo con una sezione lirica centrale, era divenuto in pratica un'aria tetracordale introdotta da un breve recitativo standard ed era seguito da un espressivo epilogo recitativo, ridotto da cinquanta a diciannove battute (le sezioni segnate VI=DE, bb. 12-70, 115-136, e 147-163 nell'esempio 81 furono cassate)[17].

In virtù delle sue potenzialità formali e la sua efficacia nel rappresentare i sentimenti, il basso ostinato sul tetracordo discendente facilitava la transizione dal lamento recitativo all'aria-lamento come procedimento operistico convenzionale. Essendo dilatabile all'infinito, il modello era adattabile per passaggi lirici di varia lunghezza, brevi inserti nel recitativo o strofe di una vera e propria aria. In entrambi i contesti di recitativo o aria, il tetracordo conferì al lamento un profilo netto e distintivo, particolarmente se rinforzato dall'associazione con

[17] Il libretto del *Novello Giasone* fu pubblicato a Roma nel 1671. La partitura edita di Stradella si trova in I-Sc. Ci furono diversi gradi in questa evoluzione, com'è rispecchiato nei libretti stampati fra il 1650 e il 1673; ma la versione di Stradella conteneva il minor numero di versi recitativi.

una serie di caratteristiche: ritmo ternario, tempo lento e accompagnamento d'archi (oltre all'uso di sincopi, ritardi, e divergenza del fraseggio tra voce e basso, favorita dalla struttura stessa del basso ostinato). Queste erano tutte tecniche espressive indipendenti il cui effetto particolare dipendeva in parte dall'essere usate soltanto di rado – sebbene sempre insieme – in momenti particolarmente drammatici nel corso di un'opera. L'accompagnamento d'archi, effettivamente, era associato al lamento almeno fin dall'*Arianna*[18]. L'uso combinato di questi elementi secondari insieme al tetracordo contribuì a segnare il lamento come il momento più importante dell'opera.

È interessante notare che queste caratteristiche erano considerate parte della convenzione del lamento quanto il tetracordo stesso, e talvolta perfino lo sostituivano del tutto. Le generiche designazioni per i lamenti nelle partiture veneziane spesso includevano riferimenti a una o più di esse. «Lamento con violini» ricorre più di una volta; e talvolta erano sufficienti queste sole caratteristiche a qualificare il genere – i lamenti spesso recavano l'indicazione «adagio» o semplicemente «con viole» o «con violini». In un esempio che fa eccezione, la definizione «con le viole» appare anche in un libretto, accanto a quello che era ovviamento inteso come il testo di un lamento[19].

4. *L'aria-lamento: variazioni sul tema.*

Sebbene la relazione tra il tetracordo discendente e il lamento fosse basata sulle intrinseche qualità espressive del tetracordo stesso, fu soltanto con l'uso ripetuto, soprattutto nelle opere di Cavalli, che la combinazione tra i due elementi divenne del tutto convenzionale. Ma quell'uso ripetuto fu tutt'altro che meccanico. Il modo di Cavalli di trattare il tetracordo rimase estremamente vario lungo la sua carriera – a testimoniare tanto la sua abilità compositiva quanto il potere della convenzione (esempio 82). Come si è notato, egli tendeva a trattare il tetracordo in modo più libero di quanto fece Monteverdi nel *Lamento della Ninfa*. Soltanto il lamento di Rosinda nell'opera eponima (III, 5) utilizza il basilare tetracordo discendente sempre in una stessa tonalità. Di solito, se sceglieva la struttura semplice, la variava con una modulazione o la combinava con un'altra struttura attinente; oppure l'ab-

[18] Secondo la descrizione di Follino, il lamento di Arianna era accompagnato da «viole et violini» (*Compendio*, citato in Solerti, *Gli albori*, vol. II, p. 145). Per la possibile origine dell'accompagnamento con gli archi del lamento di Arianna nella tradizione degli intermedi del XVI secolo, cfr. Tomlinson, *Monteverdi*, p. 138; cfr. anche Weaver, *Sixteenth-Century Instrumentation*, pp. 363-378; Rosand, *Descending Tetrachord*, nn. 12 e 20.

[19] *Veremonda l'amazzone di Aragona* (Venezia, Giuliani, 1652) di Luigi Zorzisto [Giulio Strozzi] (II, 7), pp. 83-84.

bandonava del tutto nel corso del lamento (come in quello di Apollo). Più di frequente, la struttura stessa subiva modifiche: era invertita (*Hipermestra*, III, 12), alterata con cromatismi (*Egisto*, II, 6), arpeggiata (*Eliogabalo*, I, 16), o altrimenti abbellita nella melodia e nel ritmo. Talvolta Cavalli trattava il tetracordo con la più grande libertà, utilizzando la sua aura, le sue implicazioni, piuttosto che la struttura di per sé: in alcuni lamenti egli sfruttava l'armonia, o le sovrapposizioni di fraseggi non combacianti tra il basso e la voce offerte dal tetracordo, o il linguaggio sentimentale, le pause e le sincopi che gli sono associate, ma senza una configurazione del basso individuabile (*Artemisia*, II, 12). Infine, in pochi casi, la referenza specifica al tetracordo era relegata unicamente all'annuncio minaccioso del ritornello d'apertura (*Artemisia*, III, 19).

I vari trattamenti del modello da parte di Cavalli spesso evidenziano in particolare una delle sue qualità affettive: la messa in ombra dei limiti formali per mezzo dell'ambiguità del fraseggio musicale e la fine della strofa (*Ciro*, II, 9), o l'ambiguità della cadenza (*Statira*, III, 4 e 10), o la possibilità di realizzare frasi vocali estremamente lunghe (*Rosinda*, III, 5). La rilevanza specifica di tutti questi elementi per l'affetto del lamento è dimostrata dal lamento di Ciro nell'opera eponima (III, 15), «Negatemi respiri» (esempio 83). Qui le sincopi, la lunghezza delle frasi musicali e una linea vocale ripetutamente interrotta contribuiscono a rappresentare Ciro con il respiro affannoso per la tensione emotiva, una traduzione in musica dell'immagine centrale del testo. Il tetracordo permette a Cavalli di imitare un'azione[20].

I due lamenti di Monteverdi possono aver tracciato i contorni stilistici della convenzione, ma fu Cavalli, con la sua esplorazione continua e ripetuta, l'ampliamento e il raffinamento di quella traccia nel corso dei suoi venticinque anni di carriera, che le assicurò un posto permanente nell'opera. La naturale inclinazione di Cavalli per la varietà e per la realizzazione delle potenzialità del tetracordo, nel recitativo così come nell'aria, tenne in vita la convenzione come il momento culminante che il pubblico continuava aspettare. La loro aspettativa veniva appagata non con qualcosa di stanco e prevedibile, ma con qualcosa di sempre nuovo.

I lamenti dei contemporanei di Cavalli e dei suoi immediati successori tendevano a mostrare una continua varietà. Sebbene si trattasse ora perlopiù di arie, esse rimanevano distinte per la forma testuale e per la composizione

[20] Un altro lamento con una linea vocale interrotta è «Lasciatemi morire» di Xerse, in *Xerse*, III, 19. In molti testi di lamento si enfatizzano le parole il cui significato è attinente alla respirazione, «sospir», «respir», «spirare», «esalare»; l'effetto è aumentato con l'interruzione del canto su uno stabile tetracordo discendente.

musicale. Molte non erano strofiche, in contrasto con il crescente numero di forme strofiche che caratterizzava tutti gli altri tipi di arie. E perlopiù, fossero strofiche o non strofiche, erano trattate molto più liberamente delle altre arie. Erano di solito composte di più sezioni, con l'inserimento di passaggi recitativi o qualche altro elemento contrastante; spesso prevedevano più ripetizioni del testo e più melismi – cioè, maggiore dilatazione musicale; ed erano spesso integrate in un più ampio contesto drammatico-musicale. Sia che fossero introdotti da recitativi, o legati ad altre arie, o semplicemente assai lunghi di per sé, molti lamenti continuavano a riempire intere scene. Quel che più importa, essi continuavano a rappresentare il momento drammatico-musicale culminante dell'opera.

Nel far uso del tetracordo, questi lamenti coprono l'intera gamma che va dal severo rigore ad una flessibilità nella quale il più vago accenno al modello è sufficiente a ricordare la sua autentica funzione e il suo significato. Né lo stile del momento sembra aver influenzato la scelta in modo speciale. Il lamento di Selino dall'*Argia* di Cesti (1669; III, 18) offre un esempio particolarmente efficace del tipo rigoroso di lamento. In esso una versione cromatica del tetracordo si ripete ventuno volte sotto una linea vocale che si sviluppa di continuo (con un fraseggio spesso divergente dalla struttura rigida del basso), in apparenza libera da vincoli e perciò altamente espressiva (esempio 84)[21]. Un altro esempio un po' meno efficace di tetracordo rigoroso si trova in due lavori di Carlo Grossi, *Romilda* (1659; III, 15, un tetracordo diatonico) e *Artaxerse* (1669; III, 11, un tetracordo cromatico) (esempi 85 e 86)[22].

Un trattamento più libero del tetracordo, comunque – o almeno un trattamento rigoroso di una parafrasi più libera del modello – era più comune in questo periodo. Il lamento di Nigrane dalle *Fortune di Rodope e Damira* di Ziani (1657; III, 4), per esempio, è strettamente basato su una versione del modello così variata ed estesa che le sue ripetizioni sono a malapena percepibili, permettendo a Ziani di poter contare soltanto nella piccola

[21] Cesti sembra essersi affezionato alla struttura, poiché la usò nella sua variante diatonica quasi altrettanto rigorosamente nel lamento di Silandra nell'*Orontea* (1666, II, 8). Ma egli potè anche usarlo liberamente con almeno pari successo nel *Tito* (vedi più avanti). Il lamento dell'*Argia* è preso dalla partitura veneziana (I-Vnm, It. IV, 391 [9915]), che riflette evidentemente la ripresa del 1669. Ma, se si confrontano i due libretti, il lamento del 1669 era lo stesso del 1655.

[22] Il lamento in *Artaxerse* rappresenta un uso piuttosto tardo del più rigoroso tetracordo ostinato, sebbene anche l'*Orfeo* di Sartorio del 1673 ne contenga uno, nel lamento di Euridice (III, 4). Il modello sembra essere scomparso dall'opera veneziana dopo gli anni Settanta, ma lo si può ancora riconoscere nell'apertura dell'aria-lamento «A morire, a morir», nell'*Irene* di Pollarolo (1695; IV, 9).

dimensione su conflitti ritmici e armonici tra il basso e la voce, invece che sui più forti contrasti strutturali che derivebbero dal contrapporsi della voce a un modello di tetracordo maggiormente articolato e percepibile (esempio 87). Il conflitto è indebolito dalla particolare struttura del basso, che consiste di dodici battute divise in due sezioni simili, ma non uguali, la prima delle quali sembra terminare troppo presto e la seconda troppo tardi. Il procedere del basso è impedito anche dalle troppe cadenze, tre: una cadenza sospesa alla b. 4 e cadenze autentiche alle bb. 8 e 12, tutte rinforzate dai violini alle parti acute. Il suo peso tonale, esaltato dalle cadenze troppo frequenti, è nondimeno contraddittorio e ambiguo nella sua combinazione tra un deciso Fa maggiore e diverse e insistenti inflessioni cromatiche. Piuttosto che compensare in qualche modo o contrastare l'inconsueta frammentazione del basso, la linea vocale rinforza i brevi frammenti melodici del basso procedendo nello stesso modo. Questi frammenti sono risultanti di un trattamento molto rigido e non drammatico del testo, in cui quasi tutte le proposizioni, che siano o meno particolarmente espressive, sono ripetute, talora diverse volte, in progressione melodica. Come risultato, manca completamente enfasi sentimentale, sia nella presentazione del testo sia nel brano nel suo complesso. La sua efficacia può essere valutata leggendo il testo così come riportato da Ziani nella partitura (tra parentesi quadre le sue aggiunte):

Rodope dove sei [dove sei, dove sei],
Pria ch'alla morte [pria ch'alla morte] io vada,
E svenato [e svenato] al suol cada
[E svenato, e svenato al suol cada]
Almen quest'occhi [almen quest'occhi] miei
Ti potessero dar [ti potessero dar] l'ultimo guardo [l'ultimo guardo]
Per bearmi nel foco [per bearmi nel foco] in cui [in cui] tutt'ardo
Che contento o mia vita [contento o mia vita] all'hor [all'hor] morrei
Rodope dove sei? [dove sei, dove sei, Rodope, dove sei?]

Con soltanto poche eccezioni – forse i versi del ritornello e «all'hor» nel verso 7 – le ripetizioni non riescono a dare rilievo all'enfasi retorica del testo. Il risultato è un lamento che pare senz'anima, di corto respiro, e inefficace.

Molto più espressivo è il lamento di Polemone dal *Tito* di Cesti (1666; III, 8), che, comunque, è costruito su un basso la cui relazione col tetracordo è virtualmente inesistente (esempio 88). Cesti non si sottomise al basso ostinato, come Ziani; il suo basso è molto più libero e fecondo di quello di Ziani. Le differenze saltano subito agli occhi nel ritornello d'apertura, che è della stessa lunghezza di quello di Ziani. All'opposto delle tre cadenze di Ziani in dodici battute, Cesti ne fa soltanto una alla fine. Fino ad allora, Cesti evita

accuratamente le cadenze con l'aiuto degli archi, le cui continue sospensioni sfasate mantengono viva l'intensità armonica.

La parte vocale di Cesti entra prima della cadenza, piuttosto che in coincidenza con essa come fa Ziani. Sebbene in Cesti le frasi della voce e del basso non combacino più di quanto facciano in Ziani, le parti degli archi divergono da entrambe, dando slancio al passaggio. Inoltre, poiché lavorano insieme, la voce e il basso producono sincopi propulsive in contrapposizione con gli archi, in particolare verso la fine del lamento (bb. 55-64). La linea vocale di Cesti è anche più cantabile di quella di Ziani, muovendosi principalmente per gradi congiunti, con un occasionale salto espressivo. Sebbene i suoi frammenti melodici siano ugualmente brevi, realizzano sistematicamente il raggiungimento dei climax. Nonostante l'assenza di un'effettiva opposizione tra voce e basso, l'estensione delle frasi è resa possibile da un basso più libero – la voce e il basso insieme allungano le frasi attraverso l'uso di sincopi e con il ricorso alla cadenza d'inganno (bb. 67-80).

La differenza tra questi due lamenti è compendiata da un confronto della presentazione del testo da parte dei due compositori. Anche Cesti ripete il testo, ma in un modo che sottolinea anziché distorcere la sua enfasi naturale. E quando la sua ripetizione crea strutture melodiche, queste sono più brevi, più motiviche, e usate per una reiterazione finalizzata a un'efficace resa sentimentale piuttosto che all'adempimento di una sequenza, come una struttura tesa al raggiungimento di un culmine piuttosto che un accumulo privo di direzione:

Berenice [Berenice] ove [ove, ove] sei,
Dove, dove t'ascondi?
Luce de gl'occhi miei
[Berenice ove sei?]
Marmi o voi che nel candore
Pareggiate la mia fè
Palesate [palesate, palesate] il mio sol, dite dov'è [dite dov'è, dov'è, dov'è, dite dov'è].
[Palesate il mio sol, dite dov'è, dite dov'è, dov'è, dov'è, dite dov'è.]

Chiaramente il successo di iniziative del genere dipendeva dal compositore, non dalla convenzione del lamento di per sé. La convenzione era abbastanza flessibile da permettere al compositore di prendere le proprie decisioni. Le sue alternative rimanevano numerose. Un adattamento del modello tetracordale, sacrificando l'impatto ossessivo della ripetizione del basso ostinato, gli consentiva una grande flessibilità di espressione. Egli poteva ancora dipendere, naturalmente, dal valore dell'implicito, sotterraneo richiamo del tetracordo (di fatto non presente), servendosi degli altri

elementi per ottenere l'effetto patetico, le sincopi, ritardi e divergenza del fraseggio tra la voce e il basso.

Ma talvolta i compositori usavano le convenzioni stilistiche del lamento anche in modo superficiale, in combinazione con altri elementi che tendevano a contraddirle, producendo un conflitto che indeboliva seriamente l'identità del genere. Qualcuno tra i lamenti che utilizzano il tetracordo meramente come un vago punto di riferimento invece che come un elemento strutturale non riescono a ottenere l'effetto sentimentale voluto. Cioè, nonostante l'uso di singoli accessori della convenzione (come l'accompagnamento degli archi e il riferimento al tetracordo), essi mostrano un'incomprensione o un uso improprio della convenzione stessa.

Nel lamento di Leucotoe da *Gli amori d'Apollo e di Leucotoe* di Rovettino (1663; III, 11), il ritmo binario, l'eccessiva vivacità ritmica e la progressione melodica, e la predominante tonalità maggiore inficiano l'intenzione espressiva del testo e sono in contraddizione con l'andamento del tetracordo e dell'accompagnamento d'archi (esempio 89). Un simile errore di calcolo indebolisce l'impatto del lamento di Domizio nell'*Eliogabalo* di Boretti (1668; II, 11), dove le ripetute citazioni del tetracordo cromatico, l'accompagnamento degli archi e la tonalità minore non sono sufficienti a contrastare l'effetto banale del rapido andamento ritmico e delle frasi di breve respiro, sia nella sezione d'apertura a ritmo binario sia in quella conclusiva a ritmo ternario (esempio 90). Questi esempi non riescono ad approfittare del loro potenziale di lamenti per la presenza di affetti contrastanti. Il riferimento al tetracordo e l'accompagnamento d'archi potevano essere necessari, ma non erano ovviamente sufficienti a costituire un lamento. Essi avevano bisogno del suggello di un tempo lento, di una tonalità minore, ritardi e dilatazioni musicali del testo.

La convenzione era sfruttata in una varietà di modi lungo il secolo, con maggiore o minore comprensione delle sue implicazioni. Per un'affermazione finale del potere della convenzione, torniamo ancora una volta a Cavalli, a una delle sue opere tarde, *Scipione affricano* (1664). Una delle scene più toccanti, il monologo di Sofonisba (II, 8), composta da un recitativo e un'aria, deriva la sua efficacia proprio dal non essere un lamento[23]. In effetti, è questo il punto: esso è volutamento un non-lamento che può essere capito soltanto se considerato nell'ambito dei brani che sono lamenti (esempio 91).

[23] Sofonisba è la prima donna. La seconda donna, Ericlea, ha un'aria-lamento al momento giusto, nel terzo atto (III, 17). Lo si può trovare in Garland facs., 58, ff. 127-129. È curioso che l'intero testo della scena di Sofonisba sia posto tra virgolette nel libretto. Sarebbe un peccato se il pubblico veneziano di allora non lo avesse mai ascoltato!

Nel suo recitativo d'apertura, un discorso altamente sentimentale che fa uso delle consuete tecniche espressive delle note ripetute, delle dissonanze in contrasto con il basso, e una melodia gradualmente ascendente interrotta da pochi salti estremi in contrasto con il movimento cromatico discendente del basso, Sofonisba, la moglie di Siface fatto prigioniero, spiega che deve tenersi il proprio dolore per sé in modo da non peggiorare ulteriormente la propria situazione. Ella comincia in modo molto simile ad Ottavia nel suo primo lamento della *Poppea*, con le parole «Di misera regina (...)». Il recitativo si conclude con un arioso che raddoppia il messaggio del recitativo, sebbene con maggiore enfasi lirica, armonia e melodia più sentimentali, e più numerose ripetizioni di parole.

L'aria che segue, poi, non è un lamento, ma un'invocazione alla natura, alle «verdi herbette rugiadose» che Sofonisba prega di lamentarsi in sua vece: «S'io non posso dir ohimè, lagrimate voi per me». L'aria con il basso continuo (non accompagnata dagli archi) in ritmo binario (non ternario), con un basso passeggiato e sillabico, melodia per gradi congiunti, contrasta assai – volutamente – con ciò che dovrebbe essere un lamento. Ma il basso passeggiato (che in modo sottile richiama il tetracordo con il suo movimento discendente per gradi), la melodia (che crea dissonanze con il basso in una serie di appoggiature accentate), e l'armonia (in particolare la falsa relazione nel ritornello, che si ode due volte, e la tonalità minore predominante) conferisce un'intensa atmosfera al brano che tende a contrapporsi al tempo vivace e al proseguimento sillabico del testo. Pur non essendo un lamento, ed evitando ostentatamente le più ovvie associazioni convenzionali, quest'aria nondimeno riesce a far tesoro di tutta l'efficacia sentimentale del lamento. Negato in superficie, il sentimento del lamento anima quest'aria dal profondo, facendo capolino da dietro la maschera di Sofonisba.

Come convenzione operistica, il lamento combina elementi di tutte le convenzioni che abbiamo discusso fin'ora. Come la follia e il sonno, e spesso con loro associato, esso era un dispositivo teatrale che intensificava la verosimiglianza essenziale all'opera. I personaggi che si lamentano, solo minimamente più responsabili dei folli o dei dormienti, erano svincolati dai limiti di un comportamento decoroso dall'intensità dei loro sentimenti, che li avvicinava – e spesso culminavano – nella follia. Come l'aria di tromba o anche l'aria di versi sdruccioli, il lamento fu associato con una particolare tecnica musicale. E come il duetto d'amore, esso sviluppò una precisa funzione strutturale e drammatica, presentandosi di solito nel punto di massima complicazione dell'intreccio, appena prima della sua risoluzione. Ma il lamento superò tutte le altre convenzioni per il suo impatto. Fin dai suoi primissimi

esordi il lamento ebbe una più forte identità, musicale e drammatica, ed era caratterizzato dalla combinazione di questi due elementi. E la sua identità fu riaffermata e consolidata non soltanto nell'opera, ma nella monodia e nei libri di arie che si svilupparono simbioticamente fianco a fianco, influenzando e a loro volta essendo influenzati dagli sviluppi operistici. Il lamento non richiedeva un contesto per essere riconosciuto come tale – esso poteva esistere (e così fu) indipendentemente dall'opera.

Abbiamo tracciato l'evoluzione del lamento operistico da un archetipo monteverdiano all'altro, dal recitativo diviso in sezioni sul tipo dell'*Arianna* al modello di aria sul tetracordo (con o senza introduzione recitativa) del *Lamento della Ninfa*; ma l'evoluzione non fu strettamente lineare. I lamenti recitativi o strutturati in aria coesistono in molte opere degli anni Quaranta e Cinquanta, e un occasionale lamento recitativo si può trovare fin negli anni Sessanta[24]. Sebbene irregolare nella sua evoluzione dal recitativo all'aria, il lamento era un microcosmo di sviluppi operistici in generale, della crescente preferenza per la statica ricapitolazione e distillazione dei sentimenti rispetto all'azione. La proporzione sempre più favorevole alle arie rispetto ai recitativi mostrata dal lamento di Isifile dal 1650 al 1671 riflette, in modo succinto, il cambio di proporzione verificatosi nell'opera nel suo complesso durante lo stesso periodo.

Con tutti i suoi sviluppi, comunque, il lamento rimase standardizzato in misura notevole per un buon lasso di tempo. Uno stile di aria che era possibile incontrare in un lamento nel 1640 (negli *Amori d'Apollo e di Dafne*), molto a ridosso degli inizi dell'opera veneziana, era stimato adatto per lo stesso scopo trenta anni più tardi (nel *Novello Giasone*). Sebbene sembri essere scomparso per un tempo dall'opera veneziana (od ormai italiana) dopo gli anni Settanta, il genere durò molto più a lungo altrove – prova ne sono le classiche musiche di Purcell per il lamento di Didone e l'abbondanza di lamenti tetracordali nella musica drammatica di Händel e Bach[25]. La longevità del genere si deve ascrivere almeno in parte alla specificità delle sue caratteristiche musicali, ciò che si potrebbe chiamare la sua formula musicale, il tetracordo discendente e i suoi accessori. Le sue associazioni musicali, così tanto più specifiche di quelle di qualsiasi altra convenzione drammatica,

[24] Esempi di testi di lamento recitativo si trovano in *Cleopatra* (Giacomo dell'Angelo/Castrovillari, 1662; III, 11 e 16), ma la musica d'entrambi prevede passaggi ritmici simili ad arie.

[25] In modo significativo, la maggior parte di questi si attiene alla formula originale molto più rigidamente dei lamenti operistici del XVII secolo. Sembra che quanto più ci si allontanava dalle origini, tanto più forte divenisse il peso della tradizione accumulata.

aiutarono senza dubbio a preservare il lamento dal cambiamento stilistico, a promuovere un certo conservatorismo. Inoltre, il fatto che la formula musicale in sé aveva un'intrinseca relazione con lo specifico affetto del lamento faceva sì che il legame fosse tra i più naturali, inevitabili e permanenti.

In qualche opera più tarda il lamento in forma di aria sul tetracordo sembra aver assunto il ruolo di un arcaismo intenzionale, cosciente di sé. Questo è suggerito dal contrasto fra la sua caratteristica notazione a note bianche – metri tipici sono 3/1 e 3/2 – e la musica con semiminime sempre più diffuse nel resto dell'opera. Poiché lo stile operistico subì dei cambiamenti, il lamento, sempre più anacronistico, servì come un vivo richiamo ai valori drammatico-musicali di una volta, quando la musica aderiva completamente agli affetti del testo.

L'intrinseca relazione tra dramma e musica nel lamento fu certamente un fattore di longevità per il genere. Un altro fu il suo legame con gli interpreti. Fin dalle sue origini come momento culminante dell'opera, il lamento fu associato al suo cantante, forse perché rappresentava l'essenza sentimentale dei ruoli principali. Ai lamenti era spesso legata la fama dei cantanti, che erano specialmente lodati per la loro abilità nell'eseguirli. E i cantanti, con la crescita della loro importanza nell'ambito operistico, possono aver contribuito a mantenere vivo il genere del lamento[26].

Le relazioni sull'*Arianna* riguardavano in gran parte l'esecuzione del famoso lamento: «Il lamento che fece Arianna sovra lo scoglio (...) fu rappresentato con tanto affetto e con si pietosi modi, che non si trovò ascoltante alcuno che non s'intenerisse, ne fu pur una Dama che non versasse qualche lagrimetta».[27]

La cantante era Virginia Andreini, una «comica ordinaria», nota con il nome d'arte di Florinda, che all'ultimo momento sostituì la giovane cantante Caterina Martinelli, morta tragicamente, per la quale Monteverdi aveva concepito la parte. L'interpretazione della Andreini fu immortalata da Giovambattista Marino (*Adone*, VII, 88), che la paragonò a quelle della più famosa cantante del momento, Adriana Basile:

[26] Che i lamenti fossero ancora nel 1673 il centro dell'attenzione da parte del pubblico è confermato da un passaggio della lettera di Ivanovich a Pagliardi del 26 giugno (Appendice II.5a). Sarà ai vari lamenti del suo *Lisimaco*, egli scrive, che «sarà dirizzata principalmente la curiosità». L'esistenza di lamenti per diversi protagonisti in un certo numero di opere, talvolta con insufficiente giustificazione drammatica, suggerisce che essi possano aver costituito una particolare arena di competizione fra cantanti.

[27] Follino, *Compendio*, citato in Solerti, *Gli albori*, vol. II, p. 145. Ma cfr. anche, con più generose citazioni da Follino, Fabbri, *Monteverdi*, pp. 133-134.

Tal forse intenerir col dolce canto
Suol la bella Adriana i duri affetti
E con la voce e con la vista intanto
Gir per due strade a saettare i petti;
E in tal guisa Florinda udisti, o Manto,
Là ne' teatri de' tuoi regi tetti
D'Adrianna spiegar gli aspri martiri
E trar da mille cor mille sospiri.

Anche la prima diva veneziana, Anna Renzi, fu particolarmente acclamata per le sue interpretazioni di lamenti. Diversi sonetti del volume encomiastico miscellaneo a lei dedicato e curato da Giulio Strozzi si riferiscono al potere persuasivo della sua recitazione, come nei versi che seguono:

Nella Scena Real forma sonori
I mesti accenti suoi, canoro il pianto,
E col finto languir ben desta in tanto
In noi verace duol, vivaci ardori[28].

Fra gli altri ruoli, il suo lamento di Ottavia dell'*Incoronazione di Poppea* di Monteverdi ottenne un successo particolare.

Non è Ottavia, che lagrime diffonde
Esule, esposta a le spumose arene;
È un mostro, che con note alte, e profonde
Acrescer va lo stuol de le Sirene[29].

La descrizione più precisa della sua interpretazione del lamento di Ottavia si trova in un passaggio dell'anonimo *Idillio* nel volume di Strozzi, che fornisce un rapido excursus di tutti i ruoli da lei interpretati:

Poi cominciasti afflitta
Tue querele Canore
Con tua voce divina,
Disprezzata Regina,
E seguendo il lamento
Facevi di dolore
Stillar in pianto, e sospirar Amore.
Sò ben'io, che se vero
Fosse stato il cordoglio,

[28] *Le glorie della Signora Anna Renzi romana*, Venezia, Surian, 1644, p. 25. Il riferimento è a una delle sue recite al teatro Grimani.

[29] *Ibidem*. p. 28, sonetto di Benedetto Ferrari: «Per la Signora Anna Renzi Romana (...) rappresentante Ottavia ripudiata, e comessa all'onde entr'uno schifo».

E l'historia funesta,
Alla tua voce mesta,
Alle dolci parole, ai cari detti.
Si come i nostri petti
Colmaro di pietade, ah sò ben'io,
Neron s'havrebbe fatto humile, e pio[30].

D'altra parte, ben poche descrizioni del protagonista di un lamento potrebbero rivaleggiare in vivacità e realismo di dettaglio con la seguente, contenuta in una lettera a Johann Friedrich, duca di Braunschweig e Lüneburg da parte del suo segretario Francesco Massi:

[la ragazza di Rangoni, gelosa delle attenzioni del suo protettore per un'altra prima donna] haveva risoluto di non cantar mai più, quando pur stimolata da gl'amici del marchese in piena conversatione prese a cantar un lamento, giusto giusto tagliato al suo dosso, bellissima poesia e musica perfettissima. Hor chi non vede quella scena non sà, che cosa e trasformarsi per il canto. Ella movea se stessa, e per la natura del lamento, pregava, ammolliva, chiamava il suo usurpatore bene; dolcemente lo persuadeva, lo guardava, e vibrava svisceratezze da gl'occhi; piangea con lacrime di fede; protestava che il cuore era l'altare, ove mai sempre ardea, fuoco d'immenso affetto; che lui era il Rè della gran regione de suoi pensieri, che perciò non l'abandonasse; seguitava con atti disperati con tutto furore, e tanto, che parea propriamente una furia arrabbiata; ma nominando in un passo la sua rivale, volse gl'occhi al cielo et esclamando *ahahahh*! che sia maledetta. Tornò poi col cuore a segno, e del caso suo accagionando più l'ira de fati, che l'incostanza del suo caro finisce il lamento ch'ella tramortì. (Appendice IIIB.22b)[31]

Questa descrizione segue in dettaglio lo svolgimento drammatico del lamento stesso, attraverso un'alternanza di passioni a noi resa familiare dai molti lamenti che abbiamo esaminato. Sia il testo sia la musica possono quasi essere ricostruiti dalla sola descrizione. Le preghiere, la forza persuasiva, gli sguardi penetranti, le lacrime, la disperazione e la furia (stile concitato?) conducono all'esclamazione culminante («ahi, ahi, che sia maledetta!», forse in recitativo), seguita da un ripensamento («tornò poi col cuore a segno», un ritorno all'apertura), da un senso di inutilità e infine da una generale invettiva contro il destino, fino allo svenimento. Sebbene questo lamento sia sicuramente un'aria tagliata su misura, le fasi emotive descritte sono molto simili a quelle del paradigmatico lamento recitativo di Arianna. La

[30] *Ibidem*, pp. 37-38.

[31] Questo lamento suscita una reazione altrettanto vivida da parte della rivale della donna: un'arietta a disapprovazione della gelosia, come Massi continua a riferire (Appendice IIIB.22c).

dicotomia stilistica che distingueva il recitativo dalle arie-lamento era meno importante della somiglianza di sentimenti che li legavano.

La descrizione di Massi non solo fa rivivere lo svolgimento drammatico del lamento; essa fornisce un vivace senso dell'intensità emotiva della sua interpretazione. Non importa che il luogo di questo spettacolo fosse un salotto privato piuttosto che uno dei teatri pubblici di Venezia, o che la protagonista interpretasse se stessa piuttosto che un personaggio in costume. Il destino di cui ella si doleva era il proprio. Il suo lamento manifestava un'autonomia di genere dall'opera. La sua verosimiglianza trascendeva l'arte, affermando una forte connessione con la vita. Nessun'altra convenzione operistica aveva il potere di fare altrettanto.

XIII

IL RITORNO D'ORFEO: IL DECLINO DI UNA TRADIZIONE

Orfeo, il mitico musico della Tracia, che incantava uomini, dèi, bestie feroci e perfino le pietre con il suo canto, è la quintessenza dell'eroe lirico. La sua storia è una dimostrazione esplicita del potere della musica, un archetipo operistico. Orfeo, il più celebre tra i musici della mitologia, indirizzava in modo particolare le potenzialità retoriche della musica verso specifici scopi drammatici, per persuadere il dio degli Inferi a liberare Euridice dalle catene della morte; ed è proprio questo uso drammatico che spiega il suo fascino speciale. Mettere in musica il mito di Orfeo ha rappresentato una delle grandi sfide per librettisti e compositori – da Rinuccini e Peri a Cocteau e Stravinsky – una prova delle proprie capacità di persuasione attraverso la musica.

Sebbene non sia ufficialmente il primo eroe d'opera, essendo stato preceduto in quel ruolo da suo padre Apollo alcuni anni prima[1], Orfeo fu certo il più importante. Nel 1600 a Firenze, quale portavoce di Rinuccini e Peri in *Euridice*, mostrò con successo l'efficacia del genere melodrammatico. Poco dopo, nel 1607, con il proprio nome, portò il messaggio operistico a Mantova con Striggio e Monteverdi, e nel 1647 fece la sua apparizione a Parigi nell'*Orfeo* di Francesco Buti e di Luigi Rossi, a confermare l'arrivo del genere oltre le Alpi[2]. È peraltro piuttosto sorprendente che l'opera esistesse a Venezia da circa trentacinque anni senza che Orfeo vi facesse il suo debutto. La sua presenza, è evidente, non era stata necessaria all'insediarsi dell'opera a Venezia; la legittimazione del «dramma per musica» era stata

[1] In *Dafne*, libretto di Rinuccini, musica di Jacopo Peri e Jacopo Corsi. Su quest'opera cfr. specialmente William Porter, *Peri's and Corsi's "Dafne": Some New Discoveries and Observations*, JAMS, XXVIII (1965), pp. 170-196 e Hanning, *Glorious Apollo*, pp. 485-513.

[2] L'*Orfeo* di Francesco Buti e Luigi Rossi (1647) fu la prima opera italiana scritta espressamente per Parigi. Orfeo può anche essere apparso a Roma nel 1619 nella *Morte d'Orfeo* di Stefano Landi, ma non come eroe musicale. Per una discussione sui vari personaggi operistici di Orfeo nel XVII secolo e le loro fonti classiche, che comprendono Ovidio, *Metamorfosi* X-XI e Virgilio, *Georgiche* IV, 453-527, cfr. Rosand, *L'Ovidio trasformato*, pp. IX-XVII.

acquisita in altri modi. In verità la mitologia in generale, principale fonte di soggetti d'opera a Firenze e a Roma (e più tardi a Parigi), a Venezia aveva presto lasciato il posto al romanzo e alla storia. Dopo le stagioni iniziali, le divinità erano definitivamente relegate ai margini – conservate ancora nelle personificazioni allegoriche dei prologhi e degli intermezzi, un mero pretesto per lo spettacolo.

Al momento in cui finalmente apparve a Venezia negli anni successivi al 1670, Orfeo era di troppo, perfino antiquato. Il suo principale diritto alla fama operistica, la speciale abilità di tradurre la musica in azione, era a quel punto dato per scontato. Mediante un esercizio ripetuto, era divenuto comune a tutti gli eroi d'opera, di qualsiasi lignaggio. L'opera, che un tempo derivava dal modello orfico la sua verosimiglianza, si era ormai sostenuta in pieno dalla forza della convenzione.

Il musico di Tracia non era neppure semplicemente superfluo. Aumentando l'ignominia della sua ridondanza, nel 1673 Orfeo divenne vittima del successo operistico veneziano. Le convenzioni che si erano sviluppate durante il primo decennio di attività operistica a Venezia – che erano state dispiegate con tanta naturalezza ed efficacia nel *Giasone* del 1649, e che erano state reimpiegate ripetutamente negli anni successivi da ogni librettista e compositore attivo in laguna – riscossero il loro pedaggio a spese dell'eroe operistico: riuscirono a spogliarlo del suo diritto di nascita unico, il suo statuto di eroe. La perdita di statura di Orfeo a Venezia non era soltanto simbolica: fu realmente rappresentata sulla scena del Teatro San Salvatore, nell'*Orfeo* di Aureli e Sartorio.

Il ritorno inaspettato di Orfeo nel 1673 non segnò un particolare risveglio di interesse per la mitologia – nessun interesse di questo tipo si riflette in altre opere del tempo. Tuttavia è difficile dire che si sia trattato di un evento casuale. Nessuno spettatore avrebbe potuto essere all'oscuro dei mitici poteri musicali di Orfeo, e nessun librettista o compositore avrebbe potuto ignorare il suo lignaggio operistico. Egli lo portava con sé dovunque andasse, sfidando librettisti e compositori a cimentarsi con esso. Un secolo dopo Orfeo avrebbe rappresentato la rinascita dell'opera nella messa in scena della storia di Gluck e Calzabigi. Anche nel 1673, evocava un ineludibile, per quanto tacito, paragone con il suo stesso passato, un implicito confronto con gli ideali originari dell'opera. Era in effetti rimasto in attesa tra le quinte, pronto a ricomparire quando fosse necessario, come attore o come spettatore della sua stessa arte.

Aureli, abituato a tessere intrecci fantasiosi intorno a un nucleo di storia, applicò la sua abituale strategia al mito di Orfeo, usandolo come base di una trama veneziana convenzionale, alla maniera di Faustini. Per ottenere la consueta doppia coppia di amanti, Aureli aggiunse Aristeo (un'aggiunta

legittima adottata a partire dalla versione di Virgilio del mito)[3], in competizione con Orfeo per l'amore di Euridice, e Autonoe, che ama Aristeo (la sua sposa nella mitologia greca). Funzione comica hanno le convenzionali figure della nutrice (Eurinda, al servizio di Euridice) e del servo (Orillo, al servizio di Orfeo); un intreccio secondario è costituito dalle azioni di Achille, Chirone, Ercole ed Esculapio (fratello di Orfeo e l'unico che ha una qualche esile relazione con l'intreccio principale), che sono utilizzati per una varietà di effetti convenzionali. Achille, come ci ricorda (tra gli altri drammi) *La finta pazza*, fu mandato a nascondersi dalla madre Teti, per proteggerlo dal suo destino nella guerra di Troia. Nell'*Orfeo* di Aureli, i suoi leggendari studi di musica con il centauro Chirone offrono il pretesto per una convenzionale scena di canto.

Oltre ai personaggi aggiunti, che aiutano a trasformare questa storia in un tradizionale libretto veneziano – ci sono pure le divinità Plutone, Tetide e Bacco – anche gli avvenimenti del mito sono distorti e riarrangiati. Ma l'invenzione di Aureli va ben oltre la semplice «dimostrazione». Le implicazioni operistiche del mito caricano le sue enfasi e le omissioni di un speciale significato: non possono che costituire una riflessione sullo stato dell'opera nel 1673. Questi i principali eventi del mito: la morte di Euridice per il morso di un serpente; la disperazione di Orfeo e la sua determinazione a strapparla dalle grinfie della morte; la sua richiesta agli Inferi, una prova delle sue capacità di poeta e di musico – quintessenza dell'azione operistica; la liberazione di Euridice; la sua seconda morte; e, infine, la rinuncia di Orfeo alle donne. Tutti questi elementi sono presenti nel testo di Aureli, ma ognuno subisce una mutazione significativa. Il poeta si è adoperato per incorporare alcune delle più importanti convenzioni operistiche del momento, e allo stesso tempo ha ridotto la statura eroica di Orfeo.

Euridice muore per il morso di un serpente mentre è inseguita dal rivale di Orfeo, Aristeo. Ma questo evento, con tutta evidenza decisivo, non fa precipitare l'intera azione del dramma: verificandosi solo alla fine del secondo atto, è tanto risultato delle azioni precedenti quanto causa delle successive. In effetti, ciò si verifica solo dopo che anche lo stesso Orfeo, pazzo di gelosia, ha tentato di uccidere Euridice e minacciato di inseguirla nell'Ade con questo proposito – ironica anticipazione e capovolgimento della sua tradizionale condotta – e ha poi ingaggiato il suo servo Orillo per compiere l'azione.

[3] Aristeo, che appariva anche nelle opere dedicate a Orfeo di Buti/Rossi (1647) e Offenbach (1858), giocò un ruolo importante nella prima rappresentazione drammatica del mito di Orfeo, la *Fabula d'Orfeo* di Angelo Poliziano (1480). Sull'importanza dell'*Orfeo* di Poliziano per l'evoluzione dell'opera, vedi Pirrotta, *Li due Orfei*, cap. I: *L'Orfeo degli strambotti*.

In modo ipocrita, dunque, e piuttosto debole, Orfeo lamenta la sua perdita, che egli stesso ha architettato di provocare; ma poi viene sopraffatto dallo sforzo emotivo del lamento e cade addormentato (scena di sonno). Infine, decide di seguire Euridice nell'Ade, ma solo dopo che proprio lei glielo ha chiesto in un sogno (scena d'invocazione), intonando per l'occasione un lamento appassionato (aria con tetracordo discendente). Egli ottiene il suo rilascio, ma la preghiera, il suo più singolare atto di eroismo musicale, non giunge a essere udita. Essa infatti viene pronunciata fuori del palcoscenico, tra due scene, senza essere ascoltata dal pubblico – che ne viene a conoscenza attraverso il racconto di Plutone: «Orfeo, vincesti. Il canto tuo sonoro / Placcò le Furie e raddolcì l'Inferno» (III, 13); per aumentare l'ironia dell'omissione, l'arrangiamento di Sartorio di questo racconto è molto elaborato e ricco, come se il leggendario cantore fosse Plutone invece che Orfeo. Durante il loro ritorno sulla terra, a dispetto di tutti gli avvertimenti e le richieste di Euridice, Orfeo persevera nella decisione di volgersi a guardarla – come in quasi tutte le versioni dell'opera. Alla sua seconda morte, finalmente riesce a cantare un appassionato lamento, ma non appena finisce si lancia in un'aria assai contrastante, in cui rinuncia con felicità a tutto il genere femminile (combinazione cantabile-cabaletta; ricorso allo stile comico per accentuare il contrasto). Mentre nel mito questa rinuncia è piena di un'amara passione che culmina nella stessa morte violenta di lui, qui diventa il soggetto di un'aria comica.

Attraverso l'espunzione, l'inversione o la parodizzazione di tutte le scene nelle quali l'Orfeo tradizionale aveva dato prova del suo mitico valore, Aureli ci distoglie dal riconoscerlo come l'eroe di questa opera. Euridice, di fatto, è con evidenza la più eroica dei due. Oltre a iniziare il suo proprio riscatto dagli Inferi, ella rimane fedele al suo amore per Orfeo e adamantina nel rispetto della legge e nella fedeltà al decreto di Plutone[4].

Il pubblico non è incoraggiato né da Aureli né da Sartorio ad apprezzare Orfeo come musico. Tutti gli altri personaggi sembrano aver usurpato le sue tradizionali prerogative musicali: Achille, piuttosto che Orfeo, è il «cantore»

[4] Pur rappresentando un'inversione del mito, il modo di delineare il personaggio di Euridice è qui simile a quello dei primi libretti veneziani, in cui l'eroismo delle donne era innalzato al di sopra di quello degli uomini, facendo risaltare la superiorità morale femminile. Le figure di donna che subito vengono in mente sono Erismena e Doriclea, ma ve ne furono molte altre. Il trattamento eroico delle donne nell'opera veneziana è un tema davvero degno di ulteriori indagini. Tra le sempre più numerose ricerche sul femminismo italiano del XVII secolo, vedi, per esempio, Ginevra Conti Odorisio, *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni, 1979, specialmente cap. V: *La Storia. La donna colta e la donna forte. Il mito delle Amazzoni.*

dell'opera (canta una canzone nella stanza da musica di Orfeo); Euridice canta il lamento tetracordale che ci saremmo aspettati da lui; e, nel descrivere il trionfo di Orfeo sulle Furie, è di fatto Plutone che canta l'elaborata preghiera agli Inferi di Orfeo.

Il mitico eroe operistico è stato trasformato in un marito veneziano geloso, un personaggio che chiunque tra il pubblico avrebbe potuto riconoscere con facilità. L'alterazione dell'identità di Orfeo è evidente nei titoli dati alle riprese dell'opera: *Orfeo o sia Amore spesso inganna* (Braunschweig, 1690) e *Orfeo a torto geloso* (Bologna, 1695)[5]. Anche se gli spettatori devono avere apprezzato l'ironia della trasformazione del musico una volta eroico, e aver gradito il ruolo giocato dalle proprie convenzioni operistiche preferite, la trasformazione era di per sé indicativa di qualcosa che essi non potevano forse cogliere pienamente, almeno non tutti. Si trattava dell'erosione del decoro dell'opera. Nel rinunciare alla propria eredità e nell'abbassarsi al livello del pubblico, Orfeo personificava quel declino che gli Arcadi avrebbero di lì a poco attribuito all'influenza di Cicognini. Come Orfeo, anche l'opera stessa aveva perduto la sua statura.

1. *«Il volgo tumultuario».*

Le condizioni che contribuirono alla caduta di Orfeo nel 1673 ebbero riflesso anche in altri sviluppi. Proprio nell'anno seguente, si ruppe il monopolio dei due teatri che avevano dominato le attività operistiche per più di un decennio. Rinnovato da poco, il teatro San Moisè, che senza riuscirvi aveva minacciato il monopolio alcuni anni prima (nel 1666), entrò in competizione con il SS. Giovanni e Paolo e con il San Salvatore. E il nuovo impresario del San Moisè, Francesco Santurini, si procurò l'ostilità dei suoi concorrenti riducendo il prezzo dell'ingresso. Del cambiamento ebbe a lamentarsi, tra gli altri, l'Ivanovich[6], che lo considerò come una minaccia per il livello dello spettacolo operistico, e fece alcune accorate osservazioni in proposito nel

[5] Le riprese di *Orfeo* sono catalogate in Sartori, *Primo tentativo*. Il ridimensionamento di Orfeo è accentuato dalla sua assenza dalle tre scene finali dell'opera: il lieto fine si compie senza di lui. Il rifiuto di Aureli di concludere l'opera con il convenzionale ricongiungimento di entrambe le coppie di amanti produce un altro ironico travisamento. Nell'aderire strettamente a questo aspetto del mito, Aureli ha fornito al suo pubblico un'altra novità inaspettata. Dopo averlo preparato durante tutta l'opera ad attendersi che i dettagli del mito fossero alterati in obbedienza alle convenzioni veneziane, poi lo sorprende evitando di terminare l'opera in modo convenzionale.

[6] Questa fu una grossa notizia in campo operistico, come è indicato dal fatto che essa è menzionata più volte in relazioni inviate da Venezia al duca di Braunschweig-Lüneburg

corso delle sue *Memorie teatrali*, prima di dedicare un intero capitolo alla discussione dei suoi effetti deleteri[7]. Secondo Ivanovich, la riduzione del prezzo del biglietto non soltanto limitava i fondi disponibili per le produzioni operistiche e quindi diminuiva il loro fasto, ma abbassava il livello sociale del pubblico, fino ad ammettere masse di ignoranti e di disturbatori[8].

La mossa di Santurini, fortemente avversata dalle altre imprese teatrali, riscosse un gran favore popolare[9]. A dispetto delle modeste dimensioni del San Moisè, la riduzione di prezzo risultava così rimunerativa che l'impresario fu incoraggiato a cercare il consueto supporto nobiliare per la costruzione di un nuovo, più grande teatro, dove poter estendere la pratica. Il primo nuovo teatro d'opera in quasi tre decenni, il Teatro Sant'Angelo, aprì i battenti nel 1677[10]. Il nuovo teatro era ancora relativamente piccolo, ma le sue attrezzature moderne e la posizione centrale, insieme col prezzo d'ingresso ridotto, attrassero un vasto pubblico, costringendo i teatri concorrenti a ridurre a loro volta i prezzi – il San Salvatore nel 1677, i SS. Giovanni e Paolo nel 1680[11].

(Appendice IIIB.12 e 16b). Gli altri teatri ovviamente risentirono della competizione, come mostrato da un commento nell'avviso del 30 gennaio 1683 (Appendice IIIC.3).

[7] Per allusioni precedenti, alcune delle quali mascherate con grande finezza, cfr. Appendice II.6l, m, v.

[8] Cfr. appendice II.6x.

[9] Come riferito in diverse lettere di Massi al duca di Braunschweig; cfr. Appendice IIIB.14 e 15.

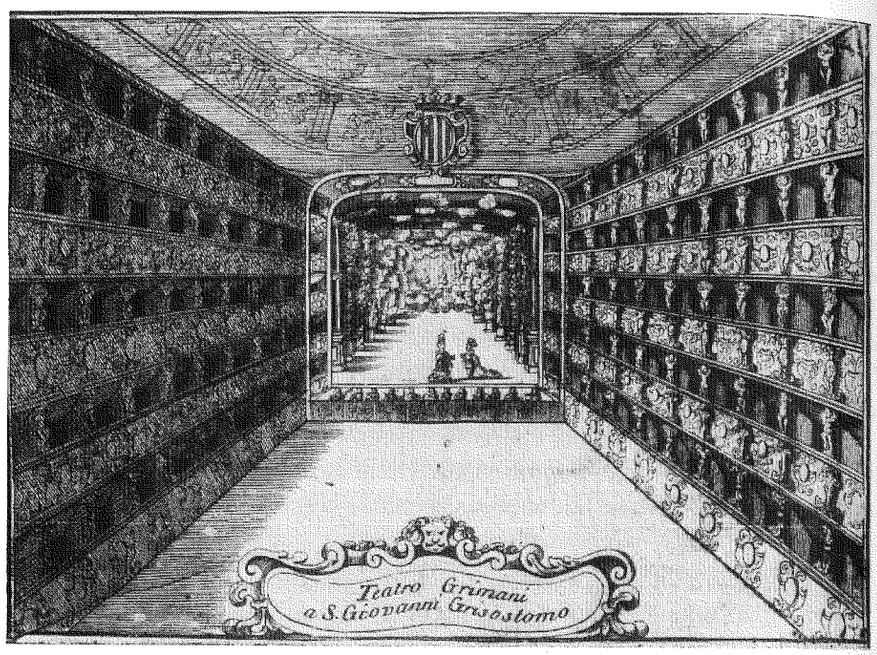
[10] Fino al 1677 il Teatro S. Apollinare, costruito nel 1650, era stato il più nuovo dei teatri d'opera. Il Teatro S. Samuele fu costruito più di recente, ma per il dramma in prosa più che per l'opera. Cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 70.

[11] L'intera storia è riferita da Ivanovich (Appendice II.6 x, y): «Capitolo XV: (...) L'utile della porta, ch'è fondamento principale dell'interesse, in vece di crescere si và diminuendo con evidente pregiudizio, e pericolo di tralasciarsi la continuazione di questo nobilissimo trattenimento. Il poco prezzo lieva il modo alla spesa considerabile delle pompe, introduce più facilmente il Volgo ignorante, e tumultuario, e fà perder il decoro à quella Virtù, che comparisce non meno per diletto, che per profitto. L'anno primo, che comparì in Venezia il Drama in Musica fù del 1637. Si limitò come onesta contribuzione il pagamento di lire quattro per bolletino, che serve di passaporta nel Teatro. Durò l'uso della medesma inalterabile, non ostante qual si sia fortuna sinistra incontrassero le recite fino l'anno 1674, e durerebbe ancora, se Francesco Santurini quell'anno col comodo del Teatro di San Moise preso ad affitto vantaggiosamente con le Scene, e Materiali, che servirono l'anno innanzi ad una generosità Accademica, e con una mediocre compagnia de' Cantanti non violava l'integrità dell'uso sudetto, con un quarto di ducato alla Porta. Questa novità vantaggiosa piacque all'universale; ond'egli allettato dal profitto, venendogli contrastata la continuazione del Teatro di S. Moise sudetto, pensò, e gli sortì di fabricar il Teatro di Sant'Angelo, col beneficio del regalo di Palchetti, ed aprirlo col prezzo medemo alla Porta l'anno 1677. (...) Gli esempij di novità s'abbracciano volentieri quando ridondano in beneficio. Un calo eccedente la metà allettò il concorso col pregiudicio de' Teatri soliti a ricever le lire quattro sudette, facendo, che il famoso Teatro di San Giovanni, e Paolo, si riducesse doppo quaranta anni di così decorosa contribuzione al sudetto quarto l'anno 1679, e coll'esempio di lui l'anno 1680. quelli di San Salvatore, e di San Cassiano, non rimanendo altro al prezzo primiero, che il Novissimo di S. Gio. Grisostomo; dove si vede impiegata tutta la magnificenza maggiore da' sudetti fratelli Grimani». Cfr. anche Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 45. La differenza di prezzo era molto ben conosciuta, a giudicare dai commenti nel *Mercure galant* citato nella n. 12. Secondo una descrizione del numero di marzo 1683 del periodico francese, il Teatro S. Angelo conteneva cinque file di palchi, con ventinove palchi per fila. I poco più grandi S. Cassiano, SS. Giovanni e Paolo e S. Salvatore avevano lo stesso numero di file con, rispettivamente, trentuno, trentadue e trentatré palchi per fila. Il S. Apollinare aveva soltanto tre file di quindici palchi ciascuna. I relativi passaggi del *Mercure galant*, di Chassebras de Cremailles, commenti poi riuniti e pubblicati da Vaumorière, *Lettres*, sono citati in Mangini, *I teatri di Venezia*, *passim*; cfr. anche S. T. Worsthorne, *Seventeenth-Century Venetian Opera*, cap. III, e Saunders, *The Repertoire*, nn. 1.22 e 1.25.

[12] Sul teatro S. Giovanni Grisostomo, oltre a Saunders, *The Repertoire*, cfr. Mangini, *I teatri di Venezia*, pp. 77-83. Il nuovo teatro fece una particolare impressione agli osservatori stranieri, a giudicare dagli articoli di Cremailles [e Tassin] nel *Mercure galant*, aprile 1679, pp. 75-94, citato in Selfridge-Field, *Pallade veneta*, pp. 341-342: «Quant au Théatre de S. Jean Christome, fait cette année mesme, il à remporté le prix sur tous les autres, tant pour sa somptuosité que pour la simphonie, musiciens, décorations, et machines. Ce n'est que de l'or au dehors des loges. Le dedans est tapissé de velours de damas, et des plus riches etofes qui se fassent à Venise» («quanto al Teatro di San Giovanni Grisostomo, fatto questo stesso anno, ha vinto su tutti gli altri, tanto per la sua sontuosità quanto per la musica, i musicisti, le scenografie e le macchine. Non c'è che oro all'esterno dei palchi. L'interno è tappezzato di velluto di Damasco e delle più ricche stoffe che si fanno a Venezia»). Cfr. anche il numero del 20 febbraio 1683, pp. 230-309, firmato da Chassebras de Cremailles (Selfridge-Field, *Pallade veneta*, pp. 346-352).

Fra le sue varie conseguenze, il risultato forse più significativo dell'azione di Santurini fu l'apertura nel 1678 di un altro nuovo teatro, il Teatro San Giovanni Grisostomo (figg. 27, 28), da parte degli impresari teatrali più importanti dell'epoca, i fratelli Grimani, proprietari del SS. Giovanni e Paolo (e anche del teatro di prosa San Samuele). Questi sagaci uomini d'affari alla fine si piegarono alla competizione, riducendo il prezzo d'ingresso nel loro più antico teatro d'opera, ma mantennero il tradizionale prezzo più elevato in quello nuovo, per affermare così una differenza di tipo sociale. Il loro scopo palese era di mantenere un certo decoro. Più grande, meglio attrezzato e più sontuoso di qualsiasi altro teatro del XVII secolo, il Teatro San Giovanni Grisostomo divenne infine un simbolo della restaurazione del decoro complessivo dell'opera veneziana[12].

Il declino degli standard operistici non era forse soltanto riconducibile all'influenza del «volgo tumultuario». Come sostenne Ivanovich, tornato sull'argomento, le cause (gli «abusi correnti») erano intrinseche alle opere stesse e al sistema che le alimentava.

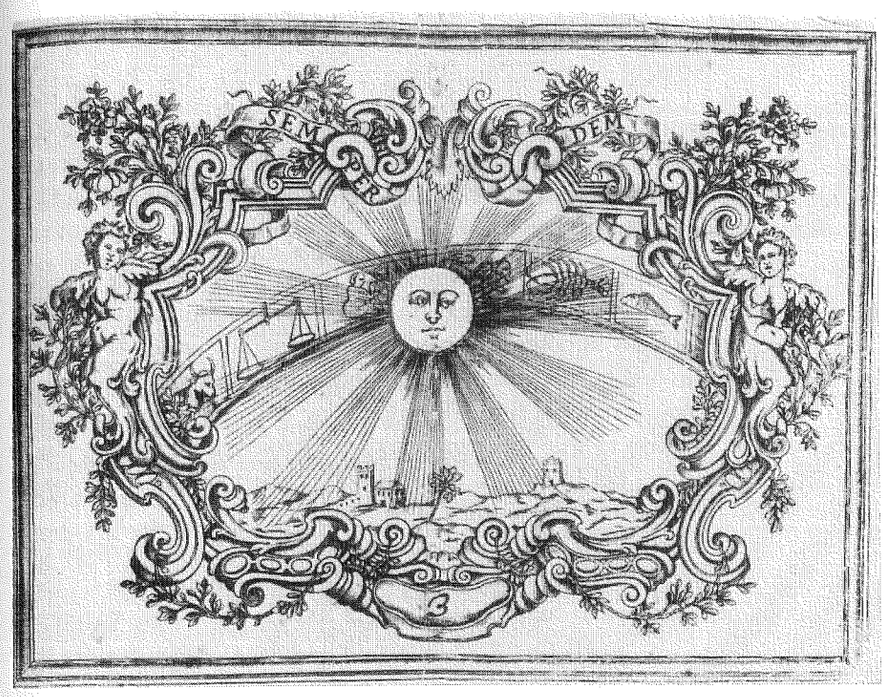


27. Teatro di S. Giovanni Grisostomo. Incisione di Vincenzo Maria Coronelli, *Venezia festeggiante* ..., Venezia, 1709. Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr (©Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia).

Considerazioni di carattere commerciale e la legge del mercato avevano tanto logorato l'etica dei librettisti che essi si abbassavano a commettere sistematicamente plagi di ogni tipo, calpestando persino, così facendo, i vincoli d'amicizia: «Si fanno furti non solo degli Accidenti più ingegnosi; ma anche dell'ariette, e di versi interi, cosi, che talvolta si adoperano pretesti d'amicizie, artifizii di apparenti confidenze, ne v'è più strada sicura di potersi fidare»[13]. Il plagio era da tempo motivo di preoccupazione, tanto che il «prestito» di singole scene costituiva una prassi comune. Il trasferimento di arie intere da un'opera all'altra, fenomeno più recente, era tuttavia una faccenda abbastanza diversa.

Soltanto di rado lo si riconosceva esplicitamente, come nelle prefazioni dell'editore dell'*Argia* (1669) e dell'*Antigona* (1670):

[13] Le critiche più pungenti di Ivanovich, compresa questa, si trovano alla fine del suo saggio in risposta al marchese Obizzi di Ferrara, che gli aveva scritto una lettera sulla storia dell'opera a Venezia (Appendice II.6hh-jj).



28. Biglietto d'ingresso per il Teatro S. Giovanni Grisostomo. Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr, Cod. Cicogna 2991/II (©Archivio Fotografico – Fondazione Musei Civici di Venezia).

Sentirai alcune ariette udite in altra occasione; ma perche sia noto, che furon prese da questo Drama vi si hanno lasciate si per essere di pochissimo numero, come anco di singolare esquisitezza. (Appendice I.55)

Se qui dentro vi conoscerai repplicata alle tue orecchie la vaghezza di qualche sua arietta [del Ziani] da te forse altre volte udita o in Venetia o alla grandezza di quella Corte Cesarea (...) considera che il tutto s'è fatto a solo fine di maggiormente compiacerti. (Appendice I.51)

Ma la pratica era con tutta evidenza assai più diffusa. Si ricordi che i cantanti degli anni Sessanta erano autorizzati, se non incoraggiati, a tenere per sé le proprie arie. Il fatto stesso che potessero verificarsi furti massicci di materiali musicali e testuali è di per sé sintomatico di una decadenza del genere: presuppone infatti una convenzionalità delle arie che consentiva di approfittare della loro perdita di specificità drammatico-musicale.

Come causa ulteriore di generale decadenza, Ivanovich cita lo scarso rispetto dei librettisti per le loro fonti, le lacerazioni, le distorsioni e gli anacronismi da loro perpetrati nel tentativo di creare qualcosa di nuovo:

Con una libertà indiscreta si comincia a far Notomia della medema [il libretto], e col capriccio di pochi, che pretendono di formar giudizio universale, si lacera, si smove, e si scompone il modello, s'urta l'Invenzione, si difforma la Disposizione, e peggiora l'Elocuzione, in tal guisa, che viene ad esporsi in publico un parto difforme, com'era la statua in Atene. Passando poi alla considerazione della riuscita, e qual si può sperare da un componimento disordinato da tante alterazioni? Non v'è scrupolo se s'incorra negli Anacronismi. (...) Non v'è difetto, se la Storia, o la Favola si diversifichi. (Appendice II.6ii)

L'attacco finale di Ivanovich si svolge su più fronti. Passando alla questione del decoro del genere e del linguaggio, egli critica in rapida successione l'abbassamento di tono, la commistione di elementi seri e comici, la dissoluzione delle buone regole linguistiche, l'egemonia incontrastata delle arie e, fatto forse più significativo di tutti, l'eliminazione dell'emozione: «Si stima picciol'errore, che con lo stile medesimo si dica l'Eroico, e il ridicolo; che il patetico, ch'è l'anima del Drama, si ristringa, che l'ariette occupino il luogo del recitativo necessario». (Appendice II.6jj)

Le considerazioni di Ivanovich acquistano spessore in riferimento all'*Orfeo* di Aureli e Sartorio. Possono anche essere lette come una risposta critica a quell'opera, nella misura in cui essa rappresenta tutte le opere di quel tempo. Come abbiamo visto, molti momenti chiave dell'*Orfeo* comportavano l'uso di tecniche e scene tipologizzate (risultato della convenzione piuttosto che di plagi): la scena di sonno, l'oltretomba, la musica di scena, il lamento sul tetracordo discendente. La fonte di *Orfeo* è stata senza dubbio maltrattata; decostruita, riarrangiata e deformata, essa dovette subire molti anacronismi[14]. L'opera è inoltre di per sé emblematica per la commistione di eroico e comico. L'*Orfeo* conferma la validità dei rilievi di Ivanovich, i quali a loro volta avvalorano il carattere paradigmatico dell'opera di Sartorio e Aureli.

2. *In difesa del decoro.*

Lo scopo dichiarato del libro di Ivanovich, come apprendiamo dalla dedica, era di glorificare i suoi protettori aristocratici, i fratelli Grimani, «i di cui Teatri sono ammirati dal Mondo tutto» (Appendice II.6a). Con i loro magnifici teatri e la generosa profusione di denaro, questi «veri Apolli (...) fanno sentire i più elevati metri e le più isquisite voci» (Appendice II.6b). Essi impediranno ogni ulteriore calo del decoro. Il loro valore in campo teatrale è tanto più valido nella misura in cui è stato ereditato, come Ivanovich riconobbe nell'attribuire ai «gran progenitori» il merito di aver fatto risorgere teatri per splendore all'altezza di quelli dell'antica Roma (Appendice II.6c). Ai Grimani, naturalmente, nella persona dell'illustre zio Giovanni, era dovuta la fondazione del teatro dei SS. Giovanni e Paolo nel 1639, uno dei primi e più grandi teatri d'opera di Venezia. E la famiglia, in tempi più recenti, si era pure occupata degli affari di un certo numero di teatri, anche con la costruzione, come sottolinea Ivanovich, del nuovo sontuoso Teatro San Giovanni Grisostomo, che si merita un apposito sonetto celebrativo subito dopo la dedicatoria[15].

[14] Aureli in effetti si scusò per aver mostrato Achille ed Ercole insieme sulla scena, sebbene essi siano vissuti in epoche differenti, certo non il più notevole anacronismo di questo particolare libretto; cfr. Rosand, *L'Ovidio trasformato*, p. XXVII.

Dopo la dedica e il sonetto, Ivanovich continuava, nel corso del libro, a tessere le lodi dei suoi protettori, anche se in maniera un po' più indiretta. La sua attenzione al decoro e al prezzo dei biglietti, ad esempio, diventa un tributo implicito ai loro standard elevati e ai loro nobili intenti. Essi soltanto rifiutarono di scadere, con la riduzione dei prezzi, al livello di una bassa competizione (Appendice II.6y). E nel capitolo «Quanti Teatri siano stati, e sono al presente in Venezia, ed il tempo della loro comparsa» (Appendice II.6o), la sua descrizione di San Giovanni Grisostomo è più articolata di quella degli altri teatri, e contiene numerosi dettagli lusinghieri, per quanto superflui: «L'undecimo à San Gio: Grisostomo eretto con mirabil prestezza l'anno 1678 da Gio: Carlo, e Abate Vincenzo fratelli Grimani d'Antonio, Nipoti, & eredi di Giovanni sudetto, mostrando in questo modo d'aver ereditata non meno la magnificenza che il genio virtuoso, per cui rendono maggiormente cospicua la Nobiltà, e di stirpe, e d'animo». (Appendice II,6r)[16].

L'apprezzamento particolare da parte di Ivanovich per i fratelli Grimani e per il loro nuovo teatro in merito al mantenimento di un'elevata qualità estetica, può costituire la risposta obbligata di un cortigiano ai suoi protettori, e perciò, in quanto tale, assai retorica. Ivanovich, dopotutto, era in rapporto con la famiglia Grimani da lungo tempo: almeno dal 1663, quando scrisse il libretto di *Amor guerriero* per i SS. Giovanni e Paolo, che era allora sotto la

[15] Il sonetto è intitolato: *Nella maravigliosa nuova erezione del Teatro Grimani a San Giovanni Grisostomo.* Per una discussione dell'importanza dei Grimani come patrocinatori dell'opera cfr. Saunders, *Repertoire*, cap. I: *The Grimani Brothers as Theatrical Entrepreneurs.* I Grimani rilevarono anche il contratto d'affitto del Teatro S. Salvatore per dieci anni dal 1687, ma l'accordo durò soltanto due anni. Cfr. *ibidem*, p. 26 e n.. 96 e Mangini, *I teatri di Venezia*, p. 54.

[16] Piuttosto che dare rilievo ai primi teatri dei Grimani, Ivanovich si limita a citare Martinioni a proposito della costruzione del SS. Giovanni e Paolo e del S. Samuele da parte di Giovanni Grimani (Appendice II.6n).

direzione di Giovanni (m. 1663), zio dei due fratelli. Ma la sua alta considerazione per loro e per il loro nuovo teatro non era mal riposta. I fratelli Grimani al San Giovanni Grisostomo, in effetti, avevano contribuito alla promozione di quella riforma che la critica degli «abusi correnti» di Ivanovich implicitamente sollecitava. Il maggiore dei due fratelli, Giovanni Carlo, era un uomo politico e un diplomatico con molti contatti a Roma. I suoi interessi erano decisamente accademici, ed era un importante mecenate delle arti e letterato. Nel 1691 nella sua dimora di Venezia, aiutato dal giovane segretario di famiglia, Apostolo Zeno, Giovanni Carlo fondò l'Accademia degli Animosi, che fu incorporata come aggregata dell'Arcadia romana nel 1698[17].

Il rapporto della poetica dell'Arcadia con la riforma dell'opera alla fine del XVII secolo è stato oggetto di grande attenzione da parte degli studiosi. Gli Arcadi stessi avrebbero versato molto inchiostro sul tema dell'opera, intesa come manifestazione più evidente e popolare della generale decadenza della letteratura italiana, che essi desideravano riformare. Le loro considerazioni, di vasta diffusione, sulle ragioni del declino e sulle vie per un possibile riscatto, esemplificate dalle sopra ricordate osservazioni del Crescimbeni e da quelle di altri scrittori, riuscirono infine a riportare il genere «decadente» nell'ambito dei canoni letterari[18].

Giovanni Carlo Grimani rappresentava dunque un legame diretto tra l'opera di Venezia e l'imminente riforma dell'Arcadia. In verità, libretti definiti riformati fecero la loro prima comparsa sul palcoscenico del San Giovanni Grisostomo subito dopo il 1690[19]. Ma anche prima del 1691, quando l'Accademia degli Animosi cominciò ad esercitare un influsso classicheggiante sul repertorio del San Giovanni Grisostomo, la predilezione dei fratelli Grimani per un più sostenuto senso del decoro si era manifestata

[17] Sugli Animosi e sul loro rapporto con l'Arcadia di Roma, compresa una notevole bibliografia, cfr. Saunders, *Repertoire*, cap. II, nn. 6, 7.

[18] Sulla critica degli Arcadi all'opera cfr. *ibidem*, cap. IV; cfr. anche Freeman, *Opera without Drama*, cap. I. Sebbene Freeman includa ampie traduzioni di scritti degli Arcadi, la loro utilità è limitata dalla mancanza di precisione e dall'assenza dei testi originali.

[19] Essi includono lavori come *L'incoronazione di Serse* (1691) e *Ibraim sultano* (1692) di Adriano Morselli, entrambi basati su modelli francesi, rispettivamente di Corneille e Racine, e come il noto *La forza della virtù* (1693), che ispirò una vivace difesa da parte di membri dell'Accademia degli Animosi e che una volta fu prematuramente definito «il primo libretto riformato» da Nathaniel Burt, *Opera in Arcadia*, MQ, XLI (1955), pp. 145-170. Per un panorama recente di vasta portata delle posizioni degli Arcadi sulla riforma dell'opera cfr. Renato Di Benedetto, *Poetiche e polemiche*, in StOpIt, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. VI: *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 3-76: specialmente pp. 16-30.

in quel teatro in vari modi: nell'alto costo dell'ingresso, e nella conseguente selezione di un pubblico particolarmente aristocratico, e in produzioni che erano messe in scena non solo in modo assai più elaborato, ma in genere più elevate di tono di quelle degli altri teatri, evitando le esplicite allusioni sessuali che caratterizzavano molte opere degli anni intorno al 1680[20]. Particolarmente vivo è il contrasto tra i due teatri Grimani. Il più vecchio SS. Giovanni e Paolo, che ridusse i prezzi, continuava ad avvalersi di librettisti di professione come Aureli e a rappresentare opere palesemente decadenti come *Alcibiade* (1680) e *Dioniso ovvero la virtù trionfante del vizio* (1681). Nel teatro nuovo, invece, predominavano temi dell'antica Roma, e i librettisti provenivano sempre più dai ranghi alti della società. È plausibile che i fratelli Grimani sfruttassero volutamente le due tendenze del mercato, essendo necessario un vasto pubblico di rango inferiore in un teatro per il dispendioso sostentamento dell'altro[21].

Il prestigio del teatro San Giovanni Grisostomo continuò ben entro il XVIII secolo. Era apparentemente l'unico teatro d'opera di Venezia a resistere all'invasione generalizzata degli intermezzi comici cominciata a inizio secolo, una resistenza che spinse il secondo storico dell'opera, Carlo Bonlini, a lodare la sua qualità immune da compromessi: «A S. Gio Grisostomo [gl'intermedi comici] non sono mai stati ammessi, avendo sempre quel Maestoso Teatro cercato in tutto di mantenere un decoroso contegno»[22]. Era anche luogo di regolari stagioni di «opere serie» – con libretti di noti riformatori come Zeno, Domenico David, Girolamo Frigimelica Roberti e Francesco Silvani – dalla fine del XVII secolo fino al 1747, quando cessò di funzionare come teatro d'opera[23].

[20] Questo modo esplicito di alludere al sesso era una manifestazione di quel «vizio di Venere» attribuito alla società veneziana da commentatori di quel periodo. Cfr. Bianconi e Walker, *Production*, p. 267.

[21] Diversi libretti degli spettacoli rappresentati nel teatro S. Giovanni Grisostomo furono pubblicati anonimi, il che suggerisce un parallelo con la situazione degli anni Quaranta, quando diversi aristocratici Incogniti evitavano di firmare i loro libretti pubblicati. Alcuni tra questi erano probabilmente dello stesso Grimani, come per esempio *Elmiro re di Corinto* (1687), musicato da Pallavicino, *Orazio* (1688), musicato da Tosi, e *Agrippina* (1710), musicato da Händel; cfr. Saunders, *The Repertoire*, p. 29

[22] Bonlini, *Le glorie della poesia e della musica*, pp. 149-150.

[23] Sulla chiusura del teatro cfr. Saunders, *The Repertoire*, p. 26, n. 1.95. Frigimelica Roberti, uno dei più importanti e austeri fra i librettisti neoclassicizzanti, compose tutti i suoi undici libretti per il S. Giovanni Grisostomo (cfr. *ibidem*, pp. 78-79; i libretti di Frigimelica Roberti sono elencati a p. 88). Cfr. anche Karl Leich, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708): Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte der Opernlibrettos in Venedig*, Monaco, Katzbichler, 1972.

Nell'identificarsi con le imprese dell'Accademia degli Animosi e nel portarne le idee nel teatro d'opera allo scopo di promuovere una riforma melodrammatica, Giovanni Carlo Grimani faceva rivivere l'antico rapporto tra opera e accademia. Mezzo secolo prima, ricordiamo, un'altra accademia, quella degli Incogniti, aveva esercitato un'analoga influenza sul genere. Le loro ponderose discussioni estetiche, inserite nei libretti d'opera o in altri luoghi, avevano posto le premesse per lo sviluppo del genere. Esse avevano portato alla luce le fondamentali questioni della verosimiglianza, del decoro linguistico e dell'aderenza ai principi aristotelici, giustificando ogni sorta di elusione e infrazione delle regole sulla base del gusto moderno; e avevano invocato precedenti ricavati da una vasta gamma di fonti storiche. Proprio le irregolarità da loro difese strenuamente, una volta diffuse, divennero quegli abusi che gli Arcadi, rivendicando la propria ispirazione alla tradizione del classicismo francese, avrebbero condannato e cercato di correggere.

L'opera del Seicento a Venezia, quindi, fu portata avanti grazie all' attività di due accademie, che esercitarono entrambe una speciale influenza in forza delle loro raffinate reti di propaganda[24].

3. *La storia e la critica di Ivanovich.*

Ivanovich può aver certo dedicato la sua *Minerva al tavolino* ai fratelli Grimani e aver tessuto loro molte lodi nel corso del suo racconto, ma il suo scopo nello scrivere il volume – e il suo risultato – andò ben oltre la semplice adulazione di un protettore. Il suo obiettivo era storico: fornire un documentato catalogo ragionato delle opere rappresentate a Venezia, e offrire una cornice storica che aiutasse a spiegarlo:

Nacque l'introduzione de' Drami in Musica, come s'è detto, l'anno 1637 sotto il Principato di Francesco Erizzo, e in tempo, che la Republica godea una tranquilissima pace. È dover dunque un trattenimento si virtuoso, e dilettevole, introdotto a' giorni nostri di registrare con esattezza di tutte le notizie più degne; accioché la memoria non termini col suono degli stromenti, e delle voci, come già fece quella delle Tragedie, e d'altre Rappresentazioni Teatrali di Roma, di cui non fù chi con diligenza pari alla presente informasse la Posterità, che ne vive affatto all'oscuro, e che non resti sepolta fra l'ombre allo smorzar de' lumi, che l'accompagnano. Una memoria si degna, che obliga a renderla cospicua, e segnalata, gl'ingegni più elevati con le invenzioni più curiose, e nobili, che uscissero giammai alla vista degli

[24] Saunders, *The Repertoire*, p. 79, ha argomentato in modo molto convincente che fu l'attivo apparato propagandistico dell'accademia il responsabile dell'eccessivo influsso di Zeno e degli Arcadi sulla riforma dell'opera, in opposizione a quello di altri scrittori come Frigimelica Roberti.

uomini merita d'esser depositata all'immortalità; onde in ogni tempo apparisca il merito della Virtù ad esempio, ed eccitamento di chi n'avrà genio d'esercitarla à sua maggior gloria. A queste Memorie Teatrali di Venezia siegue per tanto un Catalogo generale, in cui dall'anno 1637 (...) fino a quest'anno 1681 si farà distinta, e puntuale menzione (...) l'anno (...) il Teatro (...) il titolo del Drama (...) il nome dell'Autore, e (...) quello del Compositore di Musica. (Appendice II.6dd)

Ivanovich tuttavia, come tutti i buoni storici, era anche un critico. Non poteva astenersi dal valutare il suo materiale anche attraverso il modo in cui lo disponeva. A questa sua tendenza dobbiamo la prima, valida esegesi dell'opera veneziana. Ma i suoi rilievi critici, in particolare i suoi ripetuti riferimenti alla decadenza che aveva colpito il genere, suonano familiari. Per esempio:

Il Teatro è stato prima, e sarebbe ancora di gran bene, se si conservasse il decoro della sua prima origine, se l'abuso non avesse luogo, e se i genii si temprassero di miglior sentimento (Appendice II.6cc)

Nei primi anni dell'attività operistica a Venezia, il dramma musicale

non era aggravato da tanti riguardi, che si praticano al presente. Ogni assunto serviva, ogni intreccio era gradito, ogni frase era ammirata; come si vede in ogni genere di cose, quando compariscono di nuovo. Oggidì s'ascrive a gran miracolo, se la incontrano le più bizzarre, e peregrine invenzioni, disposizioni, & elocuzioni; tanto sono svogliati, e fatti incontentabili gli animi delle delicie più soavi della Virtù. A questa causa fu introdotto l'uso, che tuttavia si pratica di lasciar all'Autore del Drama per premio delle sue fatiche tutto quello si cava dalla vendita de' libretti stampati a sue spese, e dalla Dedicatoria, che si fa a sua libera disposizione, e quest'utile dipende dalla riuscita del Drama (Appendice II.6bb)

E ancora:

Ne' principij de' Teatri non caminava il rigore de' prezzi; poiche avea i suoi riguardi la discrezione, e l'onestà, e venivano più gradite, e compatite le fatiche de' Virtuosi; dove al presente il genio è fatto così incontentabile, ch'è di necessità il perder in luogo di avanzare; e per lo più sopra tutti gli utili, che si cavano, si rimette considerabilmente per pagamenti eccedenti de' Musici. Dal principio bastavano due voci isquisite, poco numero d'arie per dilettare, poche mutazioni di Scena per appagare la curiosità; ora più si osserva una voce, che non corrisponda, che molte delle migliori c'abbia l'Europa. Si vorebbe, ch'ogni Scena del Drama caminasse con la mutazione, e che l'invenzioni delle Machine si andassero a ritrovare fuori del Mondo. (Appendice II.6u)

E infine:

La (...) riuscita [dell'opera], o buona, o cattiva, dipende da mille accidenti per lo più originati da' giuochi stravaganti d'una ridicola fortuna, che ordinariamente suole sposarsi col giudicio del Volgo. (Appendice II.6w)

Le osservazioni di Ivanovich echeggiano preoccupazioni, perfino espressioni che abbiamo già incontrato, sia presso i primi critici dell'opera, in primo luogo i librettisti di una trentina d'anni prima, sia presso i successivi, come Crescimbeni. A dire il vero, le osservazioni di Ivanovich trovano collocazione in una tradizione critica antica quanto la stessa opera veneziana. Si tratta di una tradizione che a Venezia si è sviluppata fianco a fianco dell'opera come un necessario corollario alla sua autoaffermazione come genere, un genere caratterizzato da un'acuta coscienza di sé, dal riconoscimento delle proprie convenzioni e dei propri compromessi, e da una forte attenzione nei confronti del pubblico – suoi gusti, pregiudizi e aspettative.

Nel lamentare il suo declino, quindi, Ivanovich ripeteva un motivo di critica ricorrente della fine del XVII secolo, ripreso anche dai librettisti più colpevoli degli abusi che egli deprecava. La sua articolazione di questioni e valori consueti da lungo tempo conferma la continuità della tradizione dell'opera a Venezia. Quella continuità era uno dei suoi caratteri più significativi, assai evidente nel persistere delle convenzioni e nella frequente riproposizione di vecchie opere. Era allo stesso tempo mantenuta e documentata nei libretti stampati, la cui stessa esistenza era sintomatica della peculiare struttura economica e sociale dell'opera a Venezia. Oltre a pubblicizzare e promuovere le singole opere, i libretti stampati restavano poi sempre disponibili come documenti, fonti di informazione storica, riserve di convenzioni e potenziali candidati di riproposizione e rifacimenti.

Ivanovich riconosceva la loro funzione come promemoria e ispirazione quando giustificava i tre indici che concludono il suo catalogo:

> La prima [tavola] sarà di tutti i titoli de' Drami, e gioverà il sapergli a chi compone, per ischivargli, o pure per diversificare gli assunti sovra le azioni del Protagonista, com'è praticato Ercole con più titoli, Alessandro, e Pompeo. La seconda sarà di tutti i nomi degli Autori, che gli anno composti. La terza di tutti i nomi de' Compositori di Musica (...) Gioveranno parimenti queste Tavole a molti, che averanno spirito, e talento per intraprender con la fatica virtuosa le carriere d'un Aringo si lodevolmente battuto dalle prime, e più rinomate Penne della Republica Letterari. (Appendice II.6ee)[25]

Ivanovich stesso, come abbiamo visto, aveva sicuramente acquisito la sua conoscenza della storia dell'opera e dell'ottica dei suoi predecessori leggendo i libretti che catalogava. E spingeva i suoi lettori a fare altrettanto, promettendo che avrebbero così guadagnato la possibilità di un apprezzamento della loro qualità più preciso di quello offerto dalla loro fama, spesso basata per intero su circostanze extraletterarie:

[25] Cfr. anche il passaggio tratto dalla *Minerva al tavolino* di Ivanovich, cap. XIX, p. 423: «onde in ogni tempo apparisca il merito della Virtù ad esempio, ed eccitamento di chi n'avrà genio d'esercitarla à sua maggior gloria» (Appendice II.6dd).

> Varie sono le cause, e stravaganti gli accidenti, che accompagnano il Drama sulla Scena, ogni uno de' quali è bastante a dare, e negare l'applauso all'Autore. Di già si sono veduti alcuni Drami di tutto merito contrariati dalla Fortuna con molto stupore di chi ne professò la cognizione, o perche fosse ordinaria la scelta de' Cantanti, o debolezza di Musica, o mancanza di machine, o imperfezione di Scene, o povertà d'abiti, circostanze tutte fuori della colpa dell'Autore, e nulladimeno ogn'una pregiudiziale alla riuscita; dove all'incontrario alcuni Drami ripieni di difetti mostruosissimi, e per disposizione, e per elocuzione incompatibili, sono stati favoriti dal concorso, o per una voce di nuovo sentita, o per una Musica di metro bizzarra, o per una machina di stravagante invenzione; in somma parendo, che la fatalità per lo più concorresse a favorire i meno meritevoli. Quindi avverrà, che dalla lettura de' Drami citati nel Catalogo delle presenti Memorie, potranno sperare quei Virtuosi, ch'anno affaticato nobilmente l'ingegno, dal giudizio dispassionato de' Posteri la dovuta lode; meglio, che da quello di chi al presente glielo nega per natural'inclinazione, che s'ha d'invidiar la fama d'Uomini insigni, mentre vivono, e di lodarli mentre muoiono. (Appendice II.6gg)

4. *Tradizione e riprese.*

La tradizione veneziana si perpetuava consapevolmente in una varietà di modi. Le prefazioni dei libretti ridondavano a volte come litanie di curricula vitae operistici. La maggior parte delle riprese e dei rifacimenti furono apertamente (e con orgoglio) dichiarati come tali, anche nei frontespizi[26]. Tali riprese o rifacimenti potevano essere occasionati dalla penuria di libretti nuovi o di nuovi soggetti, ma, niente affatto sminuiti dall'essere derivati o non originali, essi parevano reclamare uno statuto speciale in virtù delle loro ascendenze, proprio per il fatto di aver avuto un passato.

Molte riprese riguardavano la nuova messa in scena di un vecchio testo. Le partiture, non lo si dimentichi, non erano pubblicate, e perciò erano meno a portata di mano dei libretti. Ma la vecchia musica, se si riusciva a scovarla, era egualmente riutilizzata. Questo risulta con chiarezza da una

[26] Talvolta la citazione delle prime rappresentazioni o delle origini tendeva ovviamente ad aumentare l'impatto del lavoro, come nelle riprese di Faustini già discusse, per esempio l'*Eritrea* del 1661. Vedi anche le riprese di *Ciro* (1665), *Orontea* (1666), *Giasone* (1666), *Dori* (1667), *Alessandro amante* (1667, «rifacimento» de *Gli amori di Alessandro Magno, e di Rossane* del 1651), *Seleuco* (1668), *Semiramide* ed *Ercole in Tebe* (1671), *Dori* (1671), già vista in precedenza nel 1663 e nel 1667, e *Scipione affricano* (1678).

lamentela che riguarda la difficoltà incontrata tanto nell'individuare quanto nel riarrangiare la musica originale della *Dori* di Cesti per una ripresa del 1667[27]. Siccome l'opera era stata rappresentata appena quattro anni prima al San Salvatore, il problema non era presumibilmente insuperabile. E poiché la precedente rappresentazione non era stata la prima, in circolazione c'erano probabilmente diverse partiture[28]. La difficoltà deve essere stata invece assai maggiore nel 1683, quando l'*Orontea*, che ormai aveva quasi trent'anni, fu riproposta al teatro SS. Giovanni e Paolo: «A SS. Giovanni e Paolo si fanno le prove d'altro nuovo dramma chiamato l'*Orontea* che sperasi non ostante che anni sono fù esso qui rappresentato riuscirà di comune sodisfatione il havere assai del ridicolo et essere compositione dell'accreditata penna del Cesti»[29]. Interessante il fatto che nel riferire la questione della *Dori* ci si esprima, sì, con qualche riserva sulla natura antiquata della partitura, ma ci si senta rassicurati dalla fama di Cesti e dalla comicità del libretto. Chiaramente, il presupposto implicito è quello della continuità stilistica. Mentre alcune opere subirono alterazioni notevoli che toccavano aspetti della drammaturgia, altre potevano essere ammodernate semplicemente mediante l'aggiunta di nuove arie e talora, come abbiamo visto col *Giasone*, anche mediante il taglio dei passaggi recitativi[30].

[27] «Si è incontrato molte difficoltà così nel trovare l'originale della musica, come nell'aggiustarlo» (*La Dori overo lo schiavo reggio Dramma per musica da rappresentarsi nel Nobilissimo Teatro Grimano di SS. Giovanni e Paolo L'Anno 1667*, Venezia, Nicolini & Curti, prefazione).

[28] Questa supposizione è confermata dal relativamente grande numero di partiture ancora esistenti. Sulle origini di *Dori* cfr. Carl Schmidt, *"La Dori" di Antonio Cesti: Sussidi bibliografici*, RIM, IX (1976), pp. 197-229, specialmente le pp. 211-213 intorno alle partiture.

[29] Avviso del 13 febbraio 1683, (I-Vnm, It. VI, 460 [12104], Mercuri o Gazzette settimanali). L'originale messa in musica del libretto di Cicognini, nel 1649, fu opera di Francesco Lucio; cfr. n. 31.

[30] Sui cambiamenti intervenuti nell'*Erismena* del 1655 per una produzione del 1670, di natura senz'altro sostanziale, cfr. Powers, *L'Erismena travestita*, pp. 259-324; cfr. anche Harold S. Powers, *Il Mutio tramutato, Part I: Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 227-258. Un certo numero di altre opere che furono riprese durante diversi decenni si prestano bene allo studio sulle revisioni. Fra questi, l'*Orontea*, l'*Argia* e la *Dori* di Cesti, oggetto di un esauriente studio di Schmidt, *Antonio Cesti's La Dori*, pp. 455-498 (cfr. anche Schmidt, *"La Dori" di Antonio Cesti*, citato alla n. 28). D'altra parte anche le opere che furono riprese entro pochi anni dalla prima rappresentazione, come *Antigona delusa da Alceste* o *Le fortune di Rodope e Damira* di Ziani, rivelano interessanti cambiamenti nelle proporzioni di recitativo e aria, nella struttura delle unità drammatiche e persino nel tratteggio dei personaggi.

La relativa stabilità dell'opera nella Venezia del XVII secolo, mantenuta mediante la persistenza di potenti convenzioni musicali e drammatiche, è sottolineata dal confronto con un'opera non veneziana che fu riproposta a Venezia trent'anni dopo la prima rappresentazione, l'*Arianna* di Monteverdi. Moderna, per non dire rivoluzionaria nella Mantova del 1608, l'opera era un assoluto anacronismo nella Venezia del 1640. Le alterazioni apportate al libretto, come l'eliminazione dei cori, non erano sufficienti a portarla in linea con l'uso veneziano del tempo. Solo l'enorme fama di Monteverdi a quel tempo avrebbe potuto sostenere l'*Arianna* a Venezia. Nel nuovo contesto – circondata da opere come la *Delia* di Strozzi e Manelli, *Gli amori d'Apollo e di Dafne* di Busenello e Cavalli, o *Il pastor regio* di Ferrari, e soprattutto apparsa poco dopo *Il ritorno di Ulisse* e *L'incoronazione di Poppea*, dello stesso Monteverdi – *Arianna* deve essersi proposta come un'anomalia, elaborata per un diverso tipo di pubblico e in una fase molto diversa nell'evoluzione dell'opera. Il libretto dell'*Orontea*, invece, rappresentata nel 1649, 1666 e 1683 – anche con gran parte della musica invariata – dovette rimanere sostanzialmente immutato[31].

La conservazione e l'apprezzamento della propria tradizione da parte del pubblico veneziano e la disponibilità della vecchia musica sono splendidamente illustrati nel prologo a una ripresa dell'*Argia* di Cesti nel 1669. Esso si svolge in una biblioteca di spartiti musicali, variazione della scena nella stanza della musica. Apollo, Piacere e tre Muse levano gli spartiti uno dopo l'altro dagli scaffali per valutarli in vista di una possibile esibizione e per trovarvi delle arie da cantare, compresa una dalla ormai più che decennale *Hipermestra* (Moniglia/Cavalli, 1658)[32].

[31] I libretti di *Orontea* sono discussi in Holmes, *Giacinto Andrea Cicognini's*, p. 108. Morelli e Walker attribuiscono in modo convincente la prima messa in musica (1649) del libretto di Cicognini, una partitura ora perduta, a Francesco Lucio: cfr. Morelli e Walker, *Migliori plettri*, pp. CXXXIV-CXL. La messa in musica di Cesti fu la seconda, composta per Innsbruck nel 1656 e ripresa a Venezia nel 1683.

[32] Del resto le altre due partiture, dalle quali furono tratte arie da cantare, sembrano essere più recenti. Esse furono *Fabio Massimo* e *Il ratto delle Sabine*, che, secondo quanto dice il personaggio di Apollo nel libretto, «d'un istessa penna ambi son parti». La seconda può riferirsi a un lavoro di Draghi e Minato che fu rappresentato non prima di quattro anni dopo a Vienna. Ma la prefazione di Minato a questo lavoro indica che esso in origine era stato scritto per Venezia. Come nel caso di *Fabio Massimo*, il titolo non corrisponde a nessuna opera veneziana conosciuta né a nessun lavoro di Draghi e Minato; ma forse Fabio Massimo si riferisce a un personaggio importante di un'altra opera, come *L'amor della patria superiore ad ogn'altro* (Sbarra/Kerll, Monaco, 1665), o *Marcello in Siracusa* (Noris/Boretti, Venezia, 1670). Poiché la musica per questo prologo non è sopravvissuta e poiché i testi delle arie prese in prestito non sono riportati nel libretto, non possiamo sapere quali arie

Fu proprio questa continuità, coltivata e mantenuta con consapevolezza, che costituì e consolidò l'identità complessiva dell'opera veneziana. La regolarità della domanda, l'affidabilità dei finanziamenti e la prevedibilità del pubblico, tutti questi caratteri, peculiari della Venezia del XVII secolo, si erano combinati per promuovere l'affermazione di una nuova, definita e consolidata forma d'arte, che aveva in sé tutte le premesse per il suo futuro sviluppo. Una volta affermatasi saldamente – di fatto, anche prima di allora – l'opera cominciò a diffondersi oltre la sua matrice veneziana. I Febiarmonici, sempre in movimento, la trasportavano su e giù per la penisola per rappresentazioni occasionali, a partire almeno dal 1640 a Bologna. Infine teatri stabili, con regolari repertori propri, per lo più derivati da Venezia, cominciarono ad emergere in centri come Firenze, Milano, Bologna, Genova, Roma, Napoli e Palermo, città neanche lontanamente simili a Venezia nella struttura sociale[33]. Ma per allora l'opera si era completamente formata; non aveva più bisogno di rimanere coltivata al chiuso della serra veneziana.

Ciò che era stato elaborato per la metà del secolo a Venezia era divenuto stabile. E tuttavia non veniva mai dato per scontato. Le questioni che comportavano l'esigenza e la sfida a produrre considerazioni di carattere generale – il problema della verosimiglianza, la distinzione tra parlato e cantato, la proprietà di stile e di linguaggio, il gioco tra illusione e realtà nelle tre dimensioni di musica, parole e allestimento – furono ripetutamente affrontate e risolte, a Venezia e altrove, lungo tutto il XVII secolo e oltre.

in realtà si cantassero, sebbene diverse di queste siano descritte con qualche dettaglio nel libretto dalla seconda musa: una nel *Fabio Massimo* è una canzone d'amore cantata da Fabio «a Regia donzella»; e una delle due nel *Ratto delle Sabine* è cantata da Mirena e Eraclea, l'altra da Romolo «ch'assalito ad un tempo dal Tracio Nume, e dal Bambin di Gnido, Teme il Guerriero Dio men che Cupido».

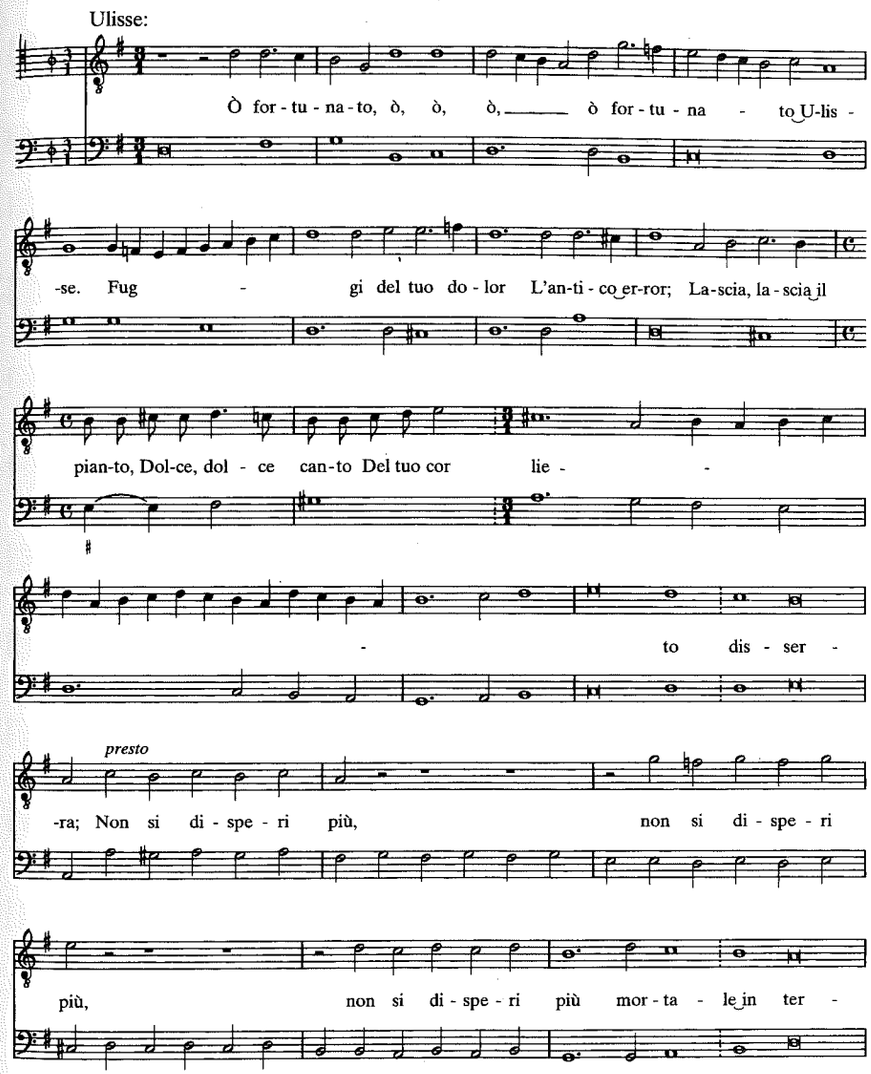
[33] La faccenda è alquanto più complicata. Il mecenatismo di corte, ad esempio, proseguì nella Firenze dei Medici. C'era stata anche dell'attività operistica a Firenze, prima dei Febiarmonici. Il quadro è tracciato a grandi linee in Bianconi, *Il Seicento*, pp. 184-195. La diffusione in Italia dell'opera veneziana è discussa in Bianconi e Walker, *Dalla "Finta pazza"*, pp. 378-454. Per Firenze cfr. Weaver e Weaver, *A Chronology of Music*; per Napoli, cfr. Bianconi, *Funktionen des Operntheaters in Neapel*; per Torino, cfr. i diversi studi di Mercedes Viale Ferrero, compreso *Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 145-172; per Bologna cfr. Corrado Ricci, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti Editori, 1888; per Roma cfr. Alessandro Ademollo, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*, Roma, Pasqualucci, 1888, e Per Bjuström, *Feast and Theater in Queen Christina's Rome*, Stoccolma, Nationalmuseum, 1966; per Genova cfr. Remo Giazotto, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova, Sigla, 1951, e Ivaldi, *Gli Adorno*, pp. 87-152.

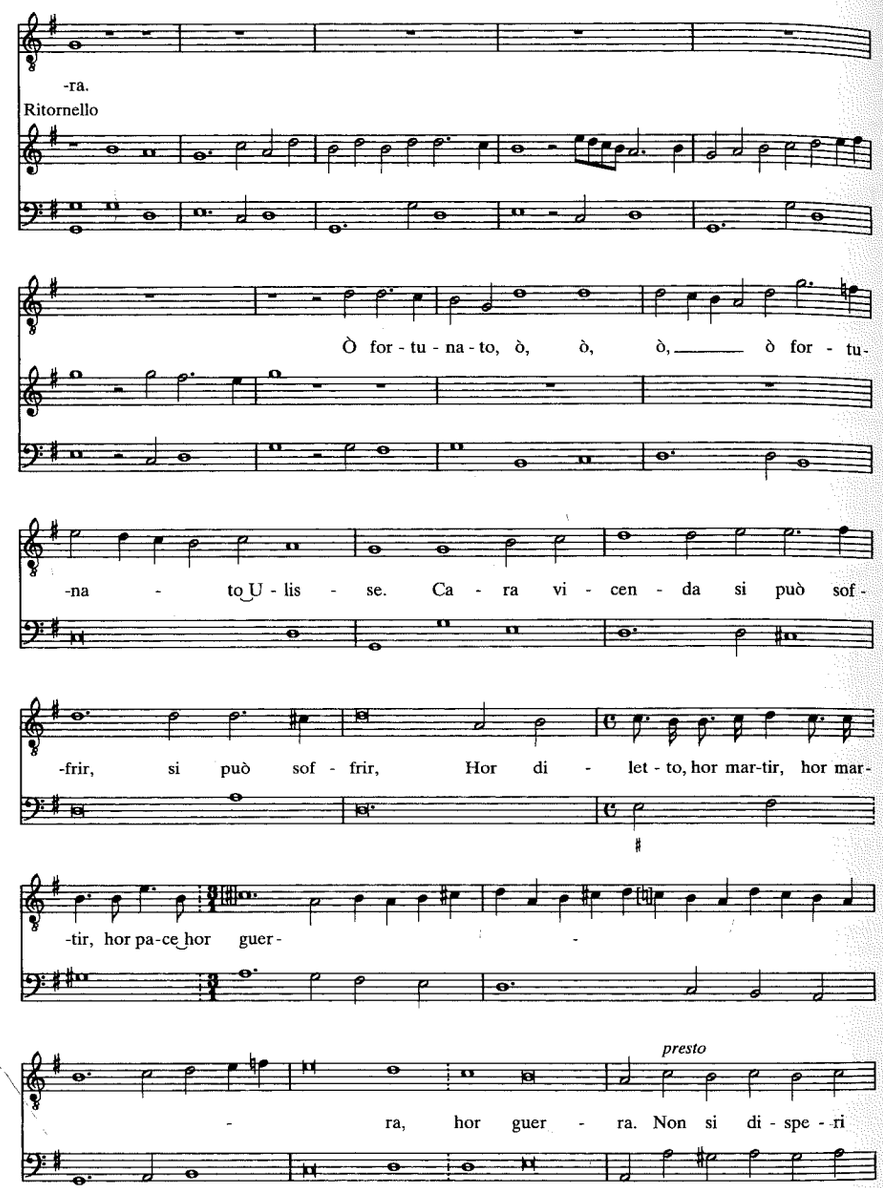
L'apparizione veneziana di Orfeo nel 1673 corrobora la persistente rilevanza di tali questioni. Come personaggio legittimato in grado massimo all'azione e all'eloquenza musicale, il suo antieroismo a Venezia è un'aperta sfida alla verosimiglianza operistica. Il suo rifiuto di accettare il proprio ruolo, di essere se stesso, riconferma la vitalità del paradosso operistico. Le sue successive apparizioni in altri luoghi, in altre guise, sotto altre condizioni avrebbero rimesso in gioco le stesse questioni di fondo. Dalla Vienna del XVIII secolo di Gluck e Calzabigi ai bassifondi parigini del XIX secolo di Offenbach all'Inghilterra thatcheriana del XX secolo di Harrison Birtwistle, Orfeo ha proclamato con orgoglio la sua identità, sollevando e risolvendo ogni volta la questione della legittimità dell'opera.

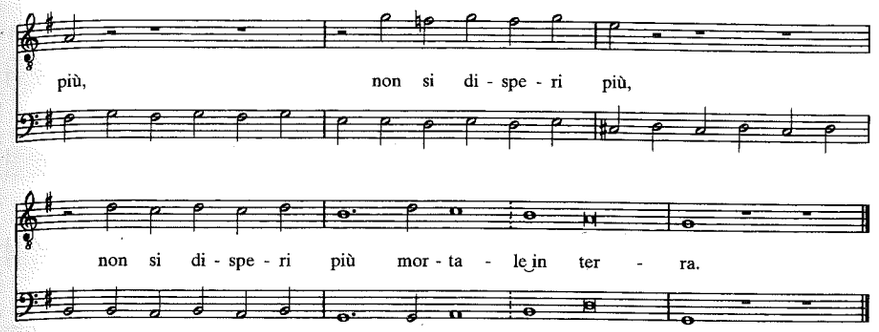
Per quanto Venezia abbia mantenuto la sua posizione di maggior centro operistico d'Italia fino alla fine del XVIII secolo, con il maggior numero di teatri attivi, già alla fine del XVII aveva perduto il suo ruolo egemonico. Nuove opere erano ormai regolarmente create altrove. Ma Venezia lasciò un'impronta permanente sul genere. Flessibile e adattabile, sfruttando l'ambigua potenzialità della combinazione di mezzi di espressione moltiplici, il genere che affascinò tanto il pubblico a Venezia, che fu con tanta efficacia nutrito dal clima veneziano, vive ancora. L'ambiguità creativa che fu riconosciuta e si incarnò in quello che venne definito «dramma per musica» nella Venezia della metà del XVII secolo, ha continuato ad animare l'opera. Il medesimo interrogarsi, riaffermarsi, autodefinirsi sono intrinseci a pressoché ogni successiva sottotitolazione attribuita al genere: opera seria, opera buffa, *tragédie lyrique*, *grand opéra*, melodramma, azione teatrale, dramma lirico, *Musiktheater*, anche *Gesamtkunstwerk;* tutte ricapitolano le questioni estetiche elaborate per la prima volta in quel laboratorio d'opera che fu la Venezia del XVII secolo.

ESEMPI MUSICALI

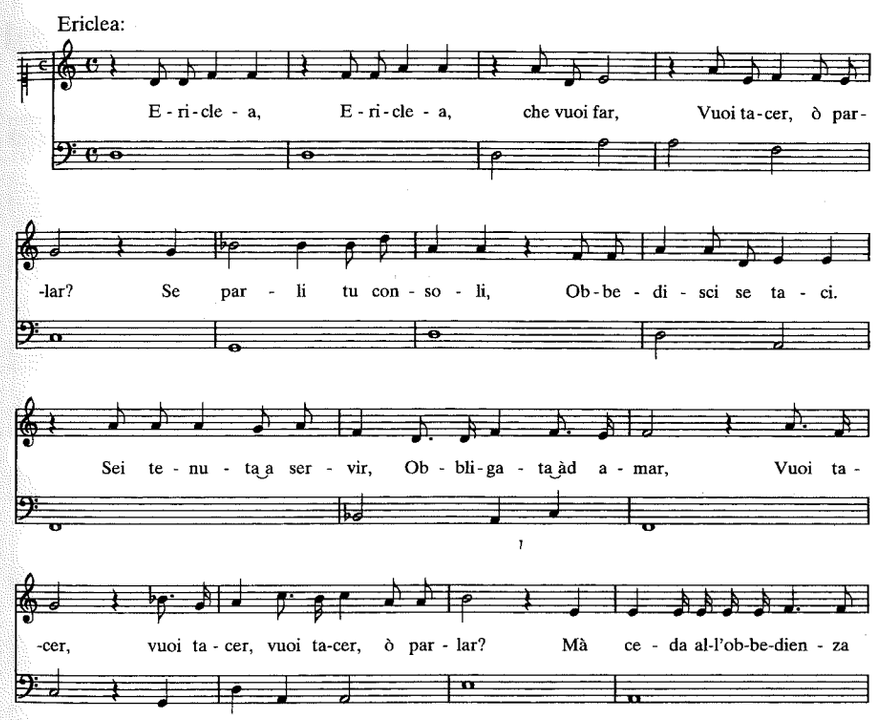
Esempio 1. Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), 1.9, Ulisse: «Ò fortunato Ulisse» (A-Wn 18763: 40ᵛ-41ᵛ)

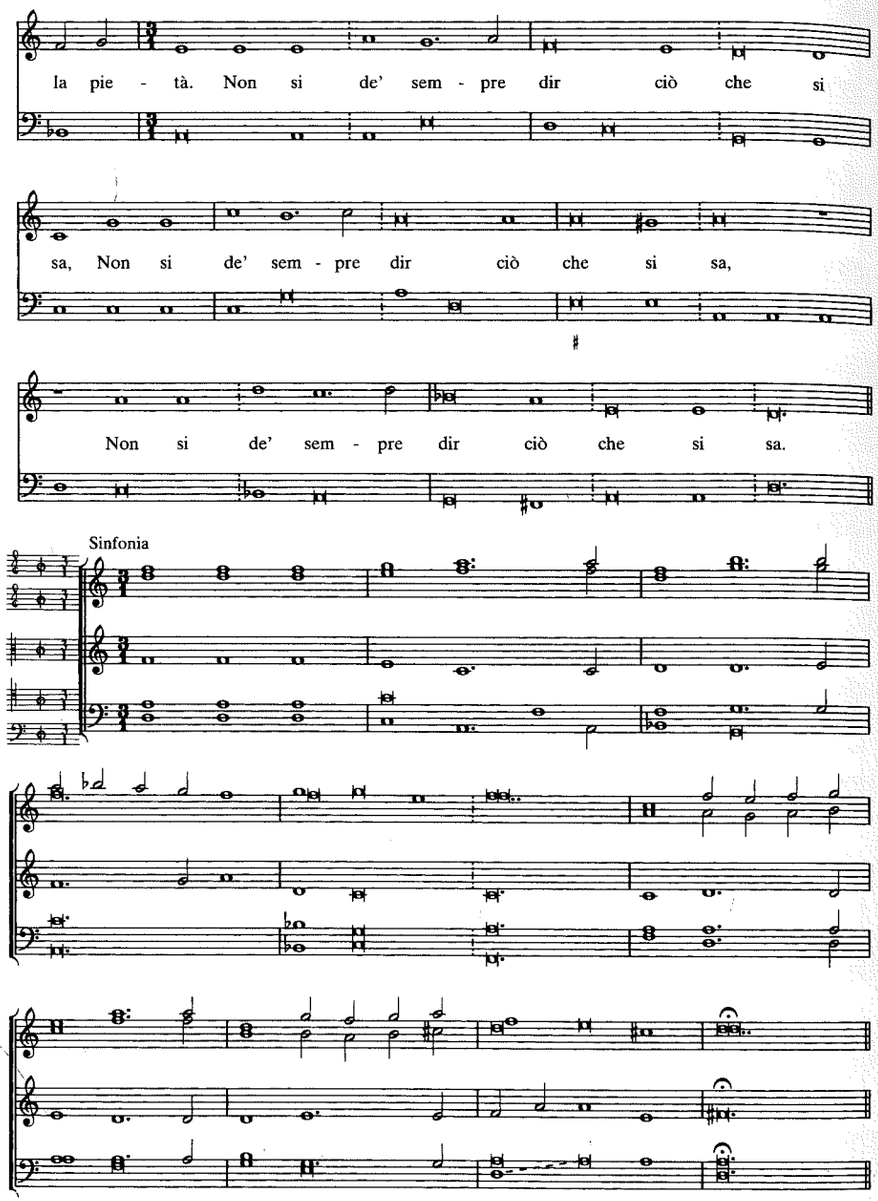


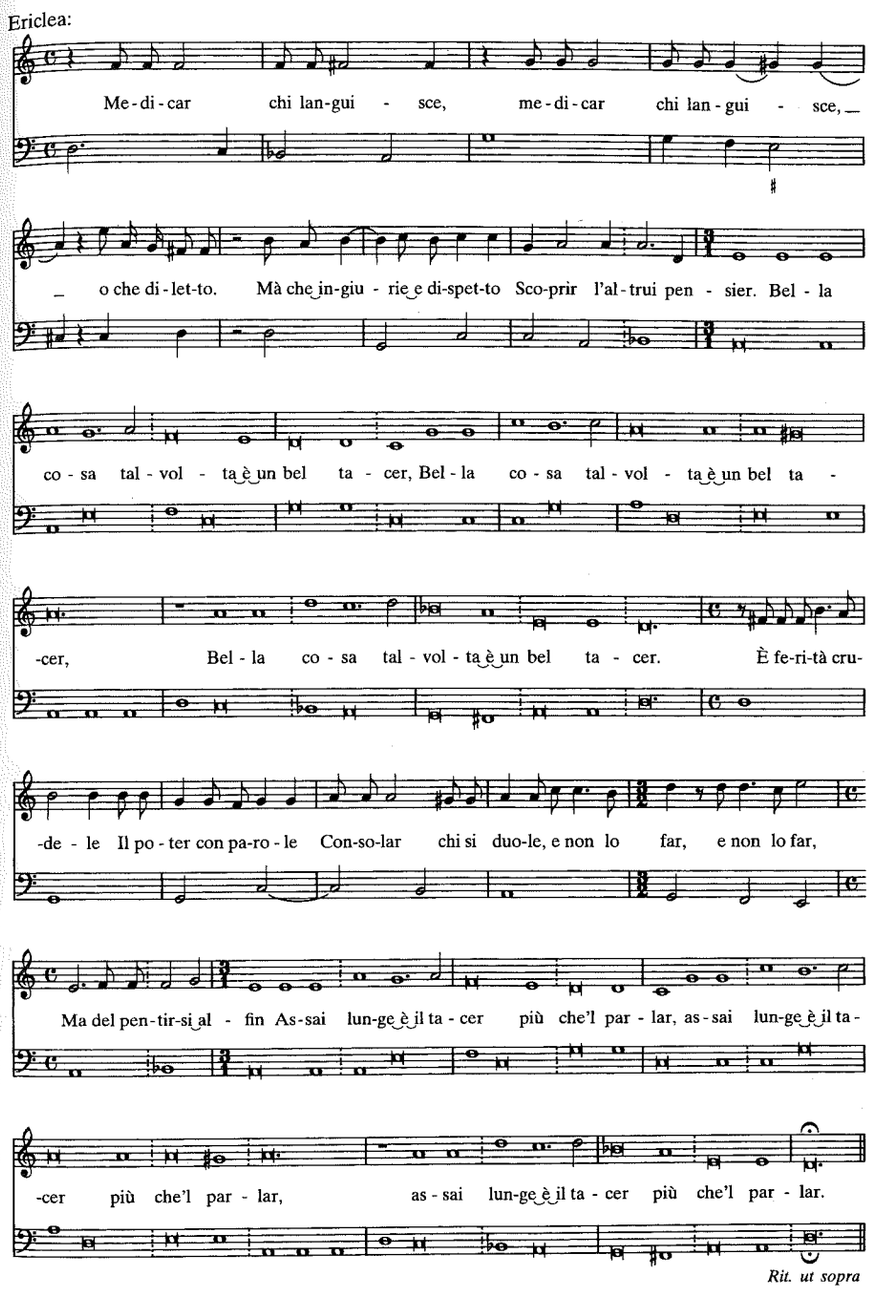


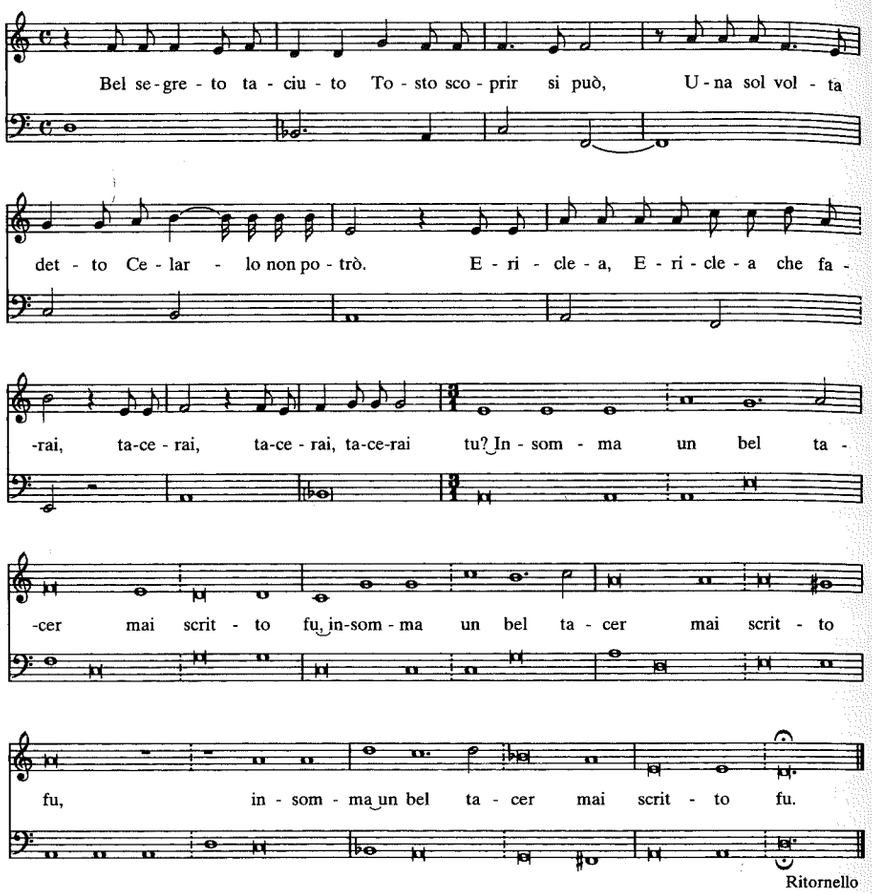


Esempio 2. Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), 3.8, Ericlea: «Ericlea che vuoi far» (A-Wn 18763: 120r-123r)

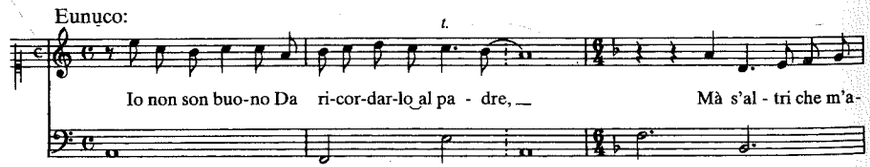


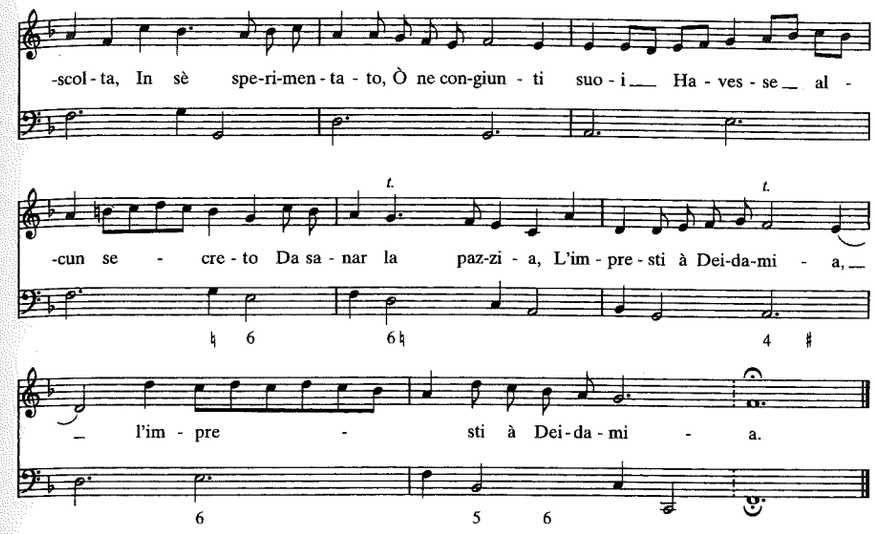

la pie - tà. Non si de' sem - pre dir ciò che si
sa, Non si de' sem - pre dir ciò che si sa,
Non si de' sem - pre dir ciò che si sa.
Sinfonia


Ericlea:
Me-di-car chi lan-gui - sce, me-di-car chi lan-gui - sce,
o che di-let-to. Mà che in-giu - rie e di-spet-to Sco-prir l'al-trui pen - sier. Bel - la
co - sa tal - vol - ta è un bel ta - cer, Bel - la co - sa tal - vol - ta è un bel ta -
-cer, Bel - la co - sa tal - vol - ta è un bel ta - cer. È fe-ri-tà cru-
-de - le Il po - ter con pa-ro - le Con-so-lar chi si duo-le, e non lo far, e non lo far,
Ma del pen-tir-si al - fin As-sai lun-ge è il ta - cer più che'l par - lar, as - sai lun-ge è il ta -
-cer più che'l par - lar, as - sai lun-ge è il ta - cer più che'l par - lar.
Rit. ut sopra

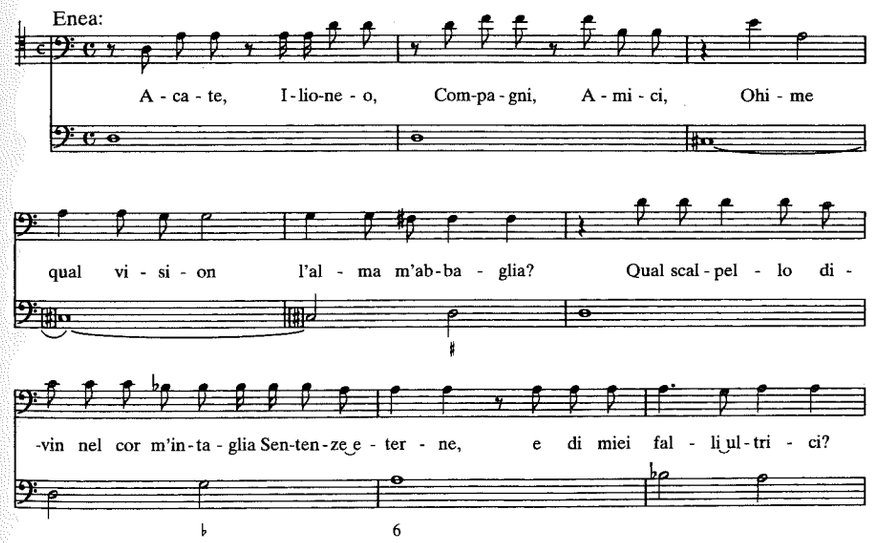


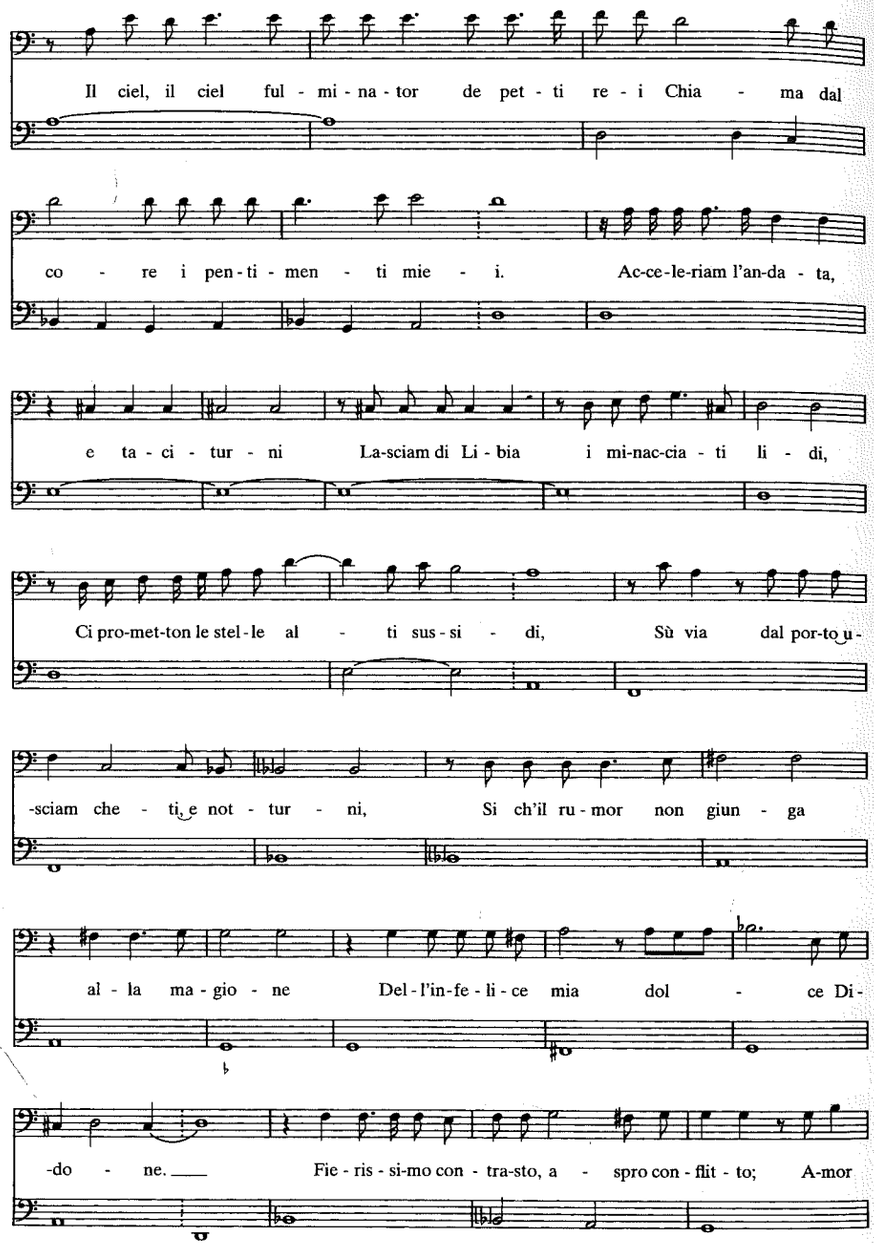
Esempio 3. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), 3.3, Eunuco: «Io non son buono» (I-Isola bella, collezione privata: [94^{r}])

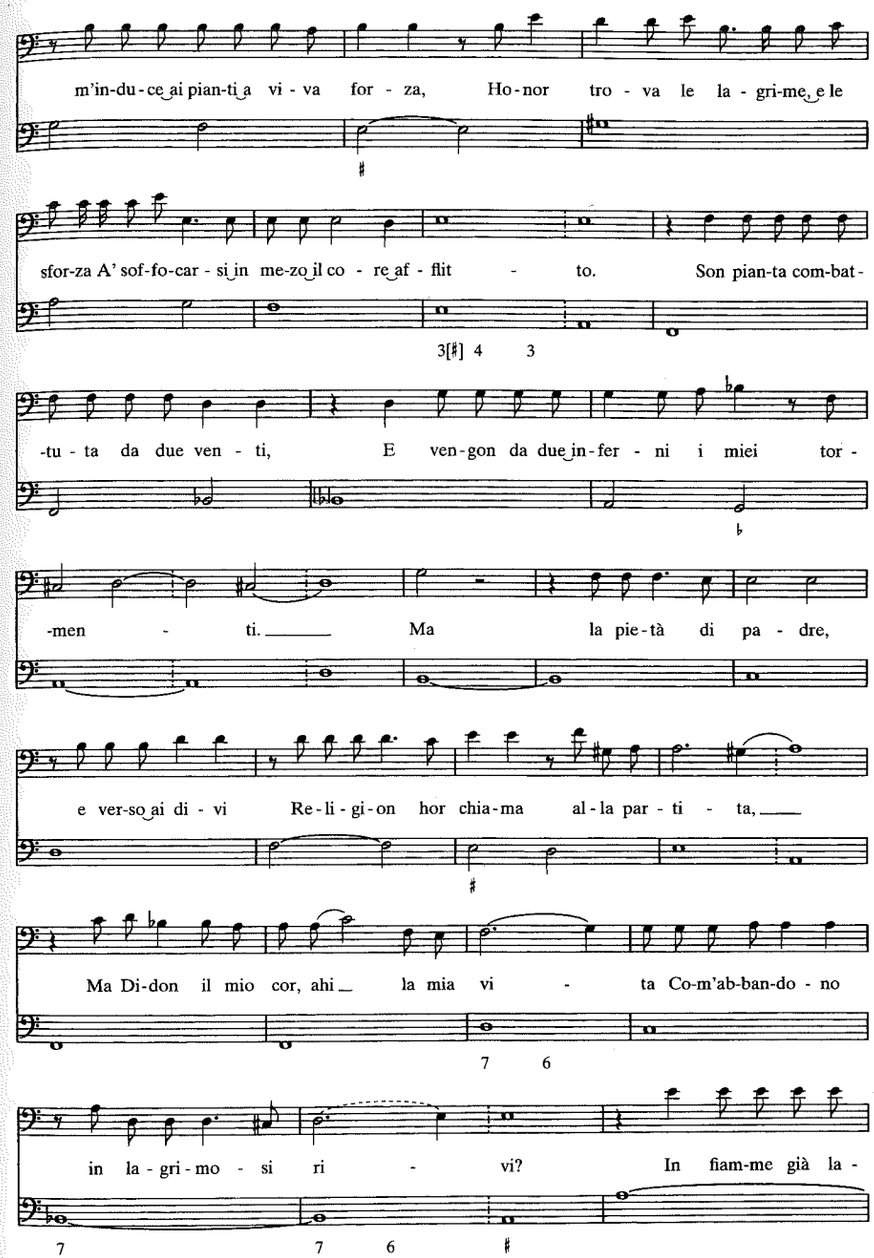


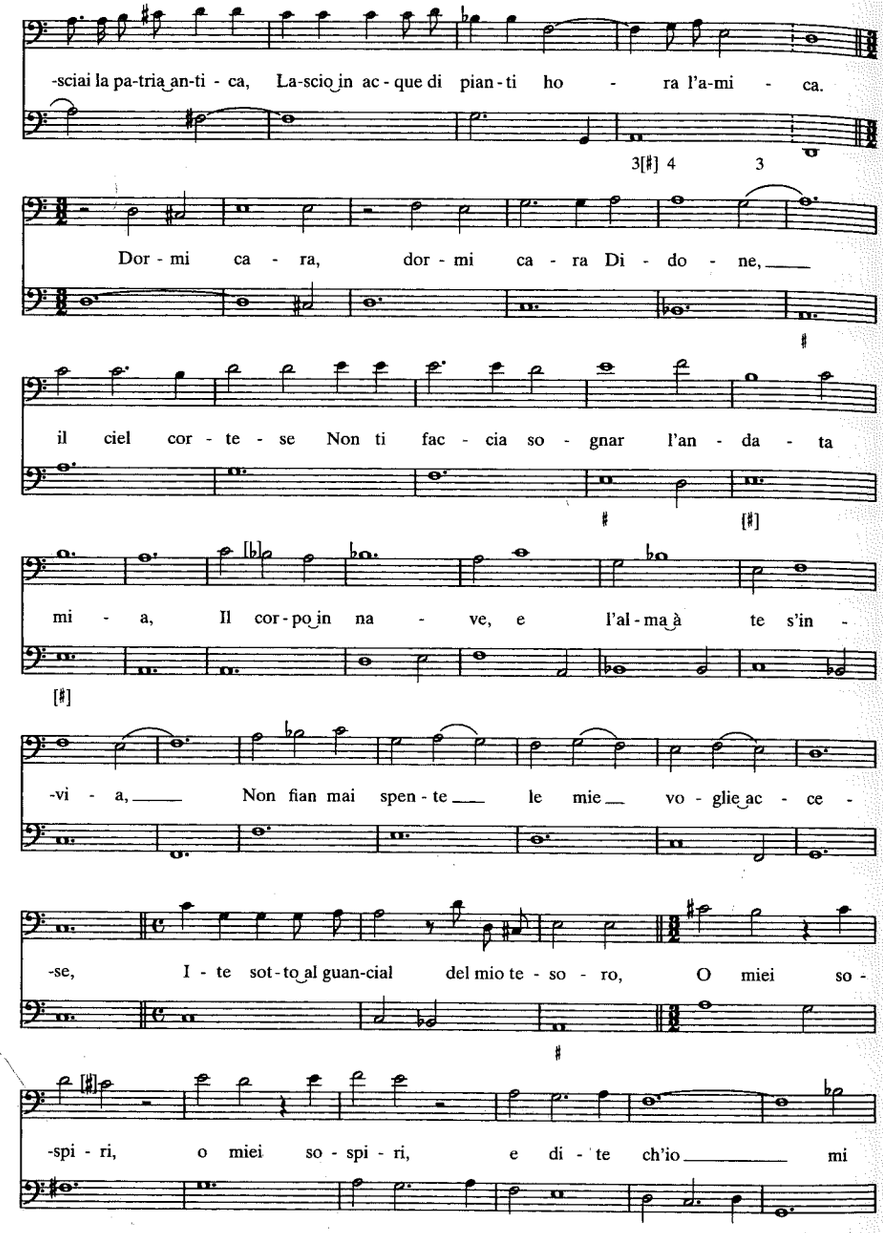


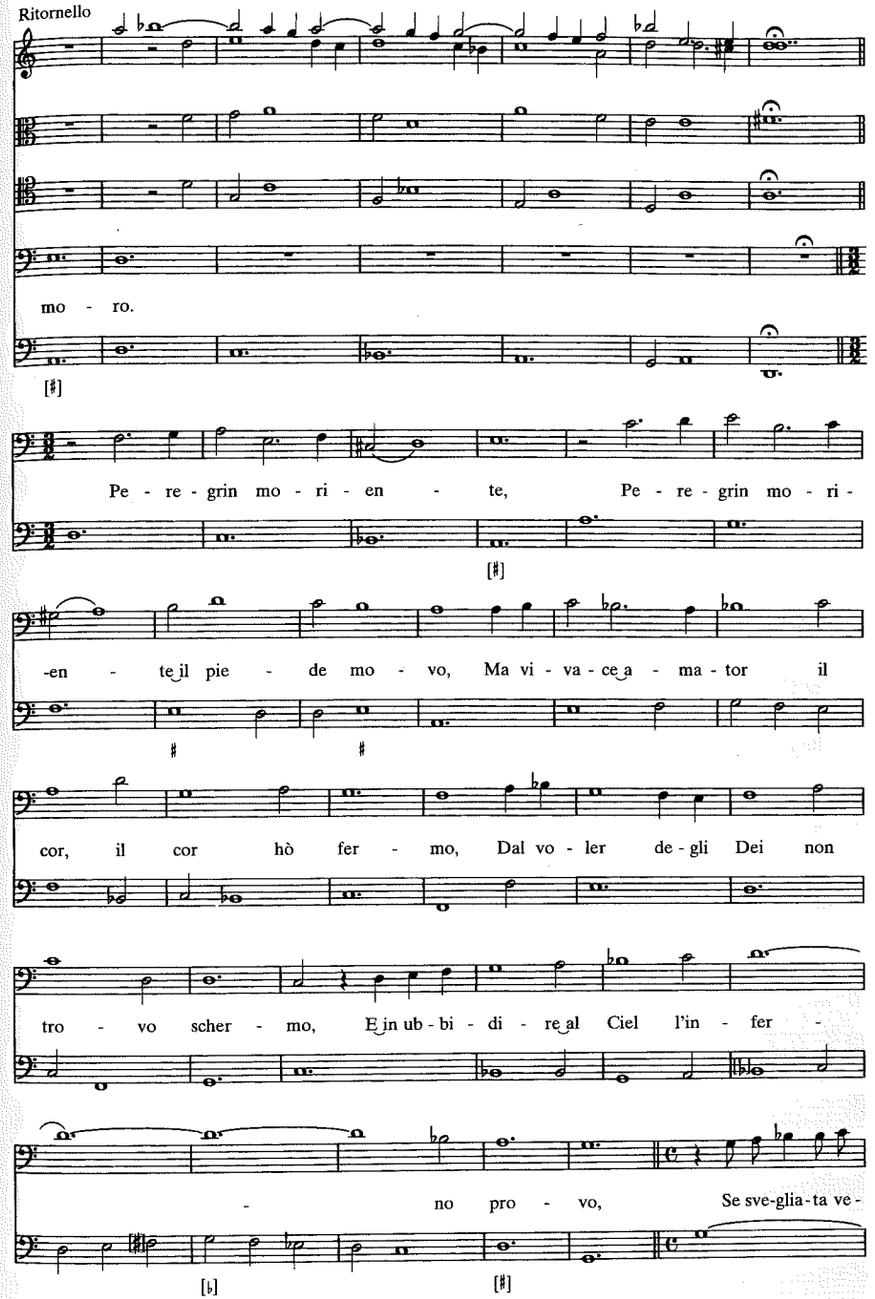
Esempio 4. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), 3.6, Enea: «Acate, Ilioneo» (I-Vnm, It. IV, 355 [=9879]: 113^{v}-116^{v})

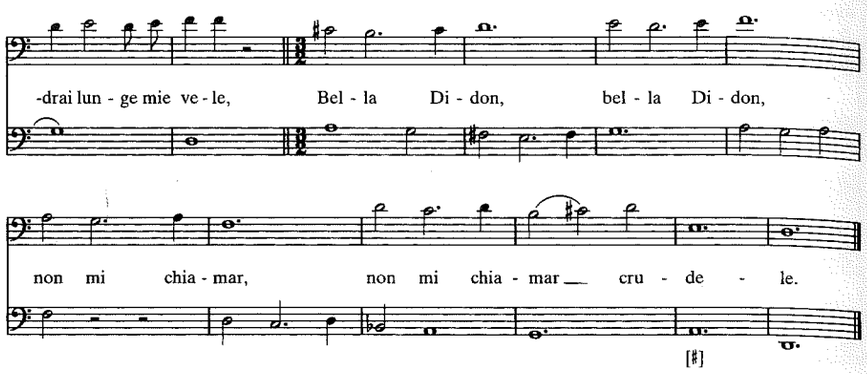



Il ciel, il ciel ful - mi - na - tor de pet - ti re - i Chia - ma dal
co - re i pen - ti - men - ti mie - i. Ac-ce-le-riam l'an-da - ta,
e ta - ci - tur - ni La-sciam di Li - bia i mi-nac-cia - ti li - di,
Ci pro-met-ton le stel - le al - ti sus - si - di, Sù via dal por-to u -
-sciam che - ti e not - tur - ni, Si ch'il ru - mor non giun - ga
al - la ma - gio - ne Del - l'in - fe - li - ce mia dol - ce Di -
-do - ne. Fie - ris - si-mo con - tra-sto, a - spro con - flit - to; A-mor

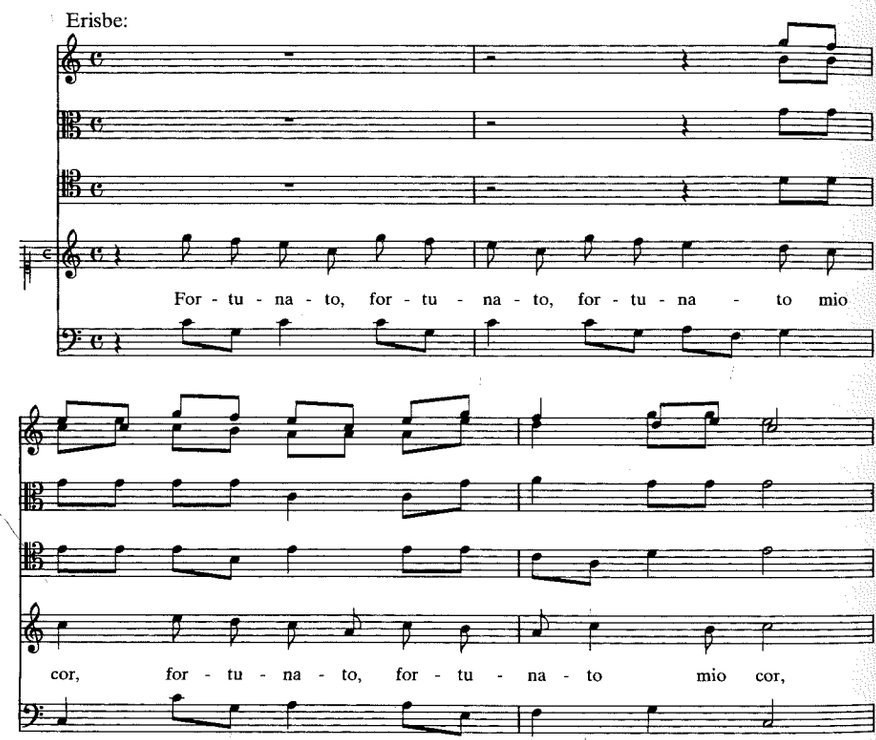

m'in-du-ce ai pian-ti a vi - va for - za, Ho-nor tro - va le la - gri-me e le
sfor-za A' sof-fo-car - si in me-zo il co - re af - flit - to. Son pian-ta com-bat -
3[♯] 4 3
-tu - ta da due ven - ti, E ven-gon da due in-fer - ni i miei tor -
-men - ti. Ma la pie-tà di pa - dre,
e ver-so ai di - vi Re-li - gi-on hor chia-ma al-la par - ti - ta,
Ma Di-don il mio cor, ahi la mia vi - ta Co-m'ab-ban-do - no
7 6
in la - gri - mo - si ri - vi? In fiam-me già la -
7 7 6 ♯

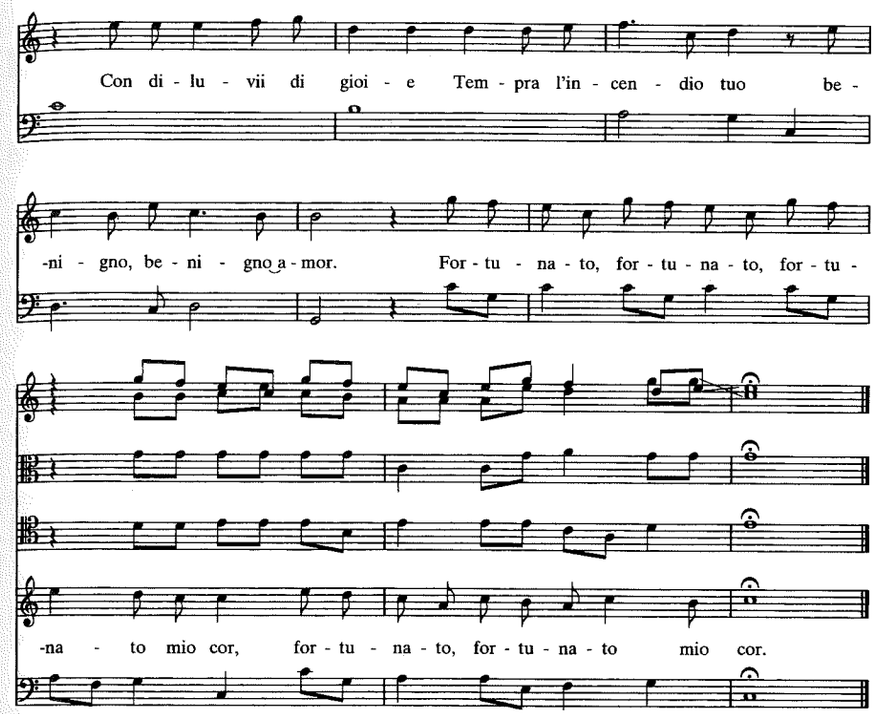

-sciai la pa-tria an-ti - ca, La-scio in ac - que di pian-ti ho - ra l'a-mi - ca.
Dor - mi ca - ra, dor - mi ca - ra Di - do - ne,
il ciel cor - te - se Non ti fac - cia so - gnar l'an - da - ta
mi - a, Il cor-po in na - ve, e l'al-ma à te s'in -
-vi - a, Non fian mai spen - te le mie vo - glie ac - ce -
-se, I - te sot-to al guan-cial del mio te - so - ro, O miei so -
-spi - ri, o miei so - spi - ri, e di - te ch'io mi


Ritornello
mo - ro.
Pe - re - grin mo - ri - en - te, Pe - re - grin mo - ri -
-en - te il pie - de mo - vo, Ma vi - va - ce a - ma - tor il
cor, il cor hò fer - mo, Dal vo - ler de - gli Dei non
tro - vo scher - mo, E in ub - bi - di - re al Ciel l'in - fer -
- no pro - vo, Se sve-glia-ta ve -

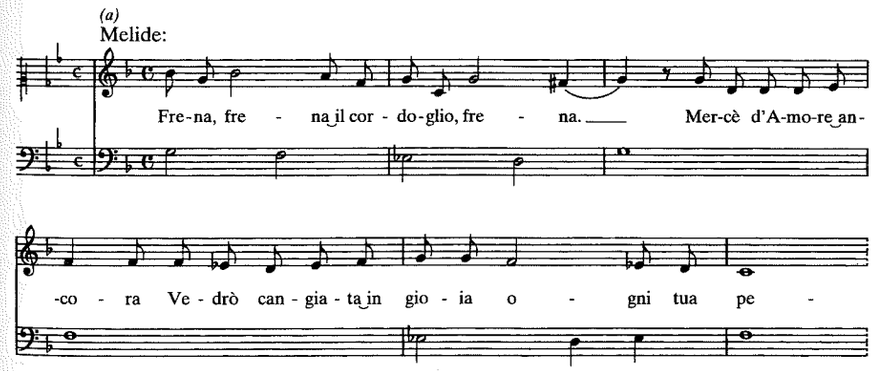


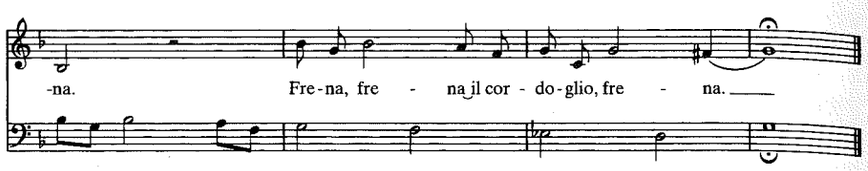
Esempio 5. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), 1.8, Erisbe: «Fortunato mio cor» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 48v-49v)



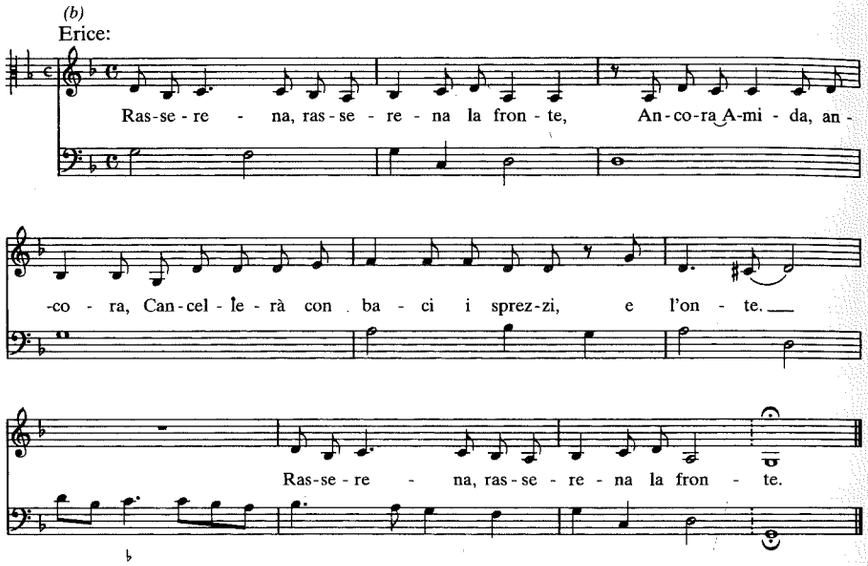


Esempio 6a. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), 1.5, Melide: «Frena il cordoglio, frena» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 28v-29r)

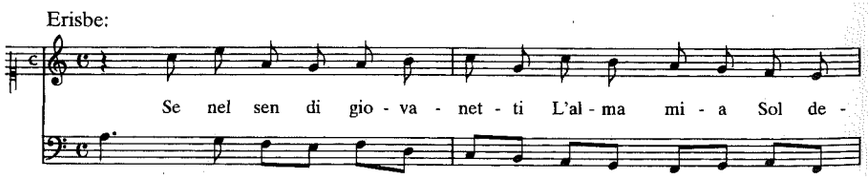


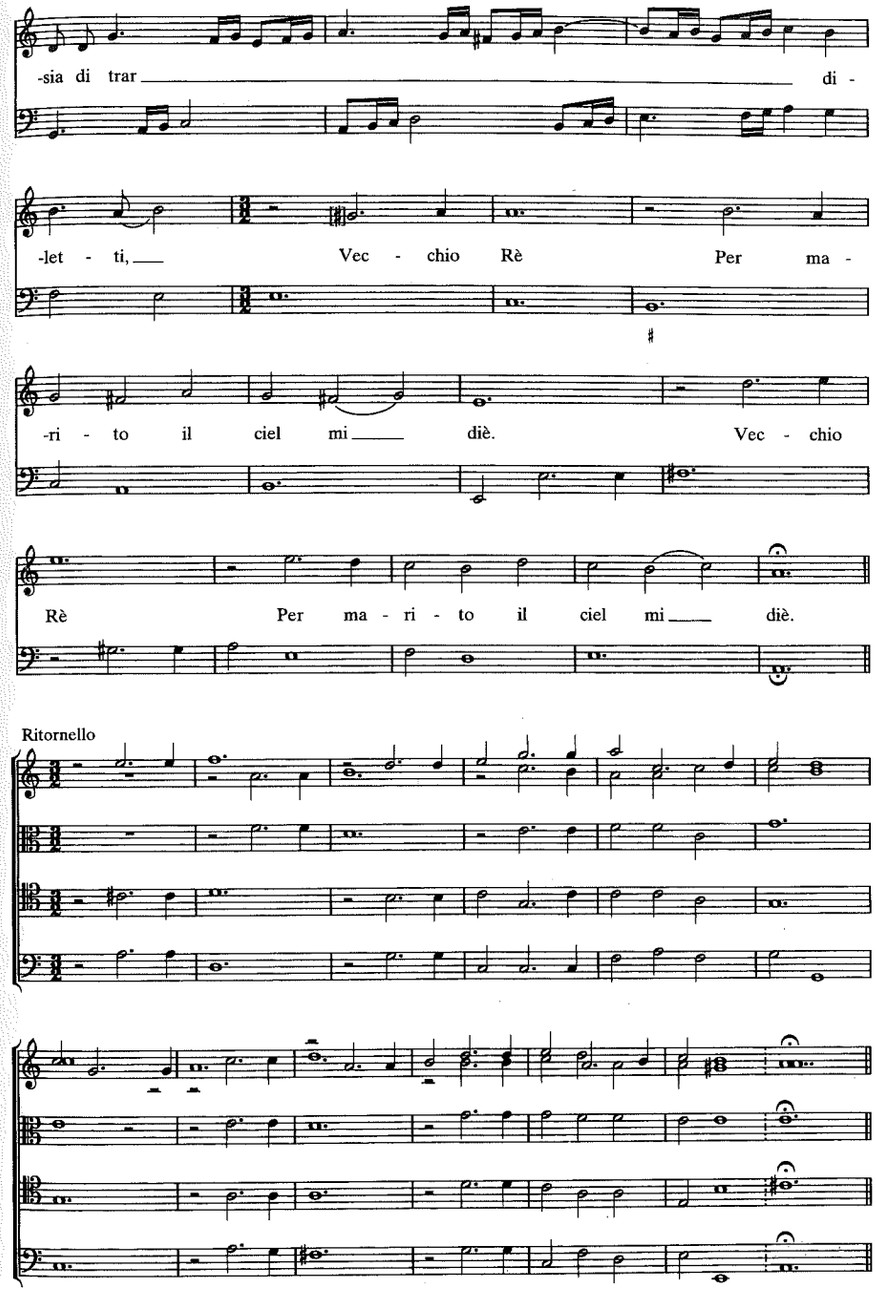


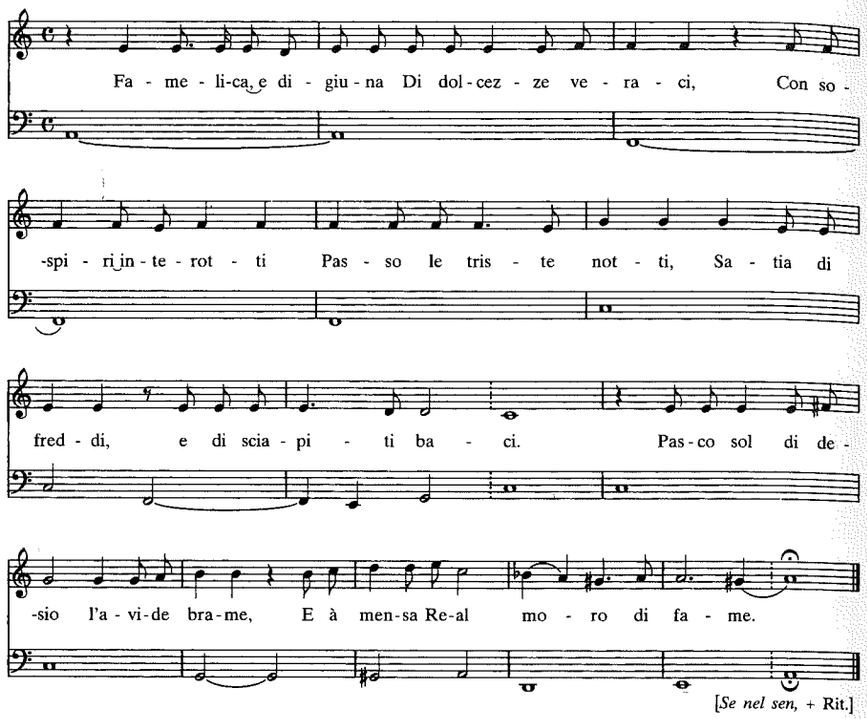
Esempio 6b. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), 1.5, Erice: «Rasserena la fronte» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 29r)



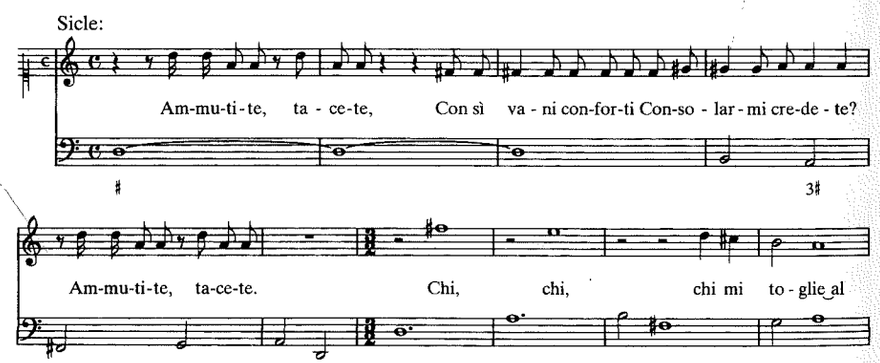
Esempio 7. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), 1.7, Erisbe: «Se nel sen di giovanetti» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 34r-35v)

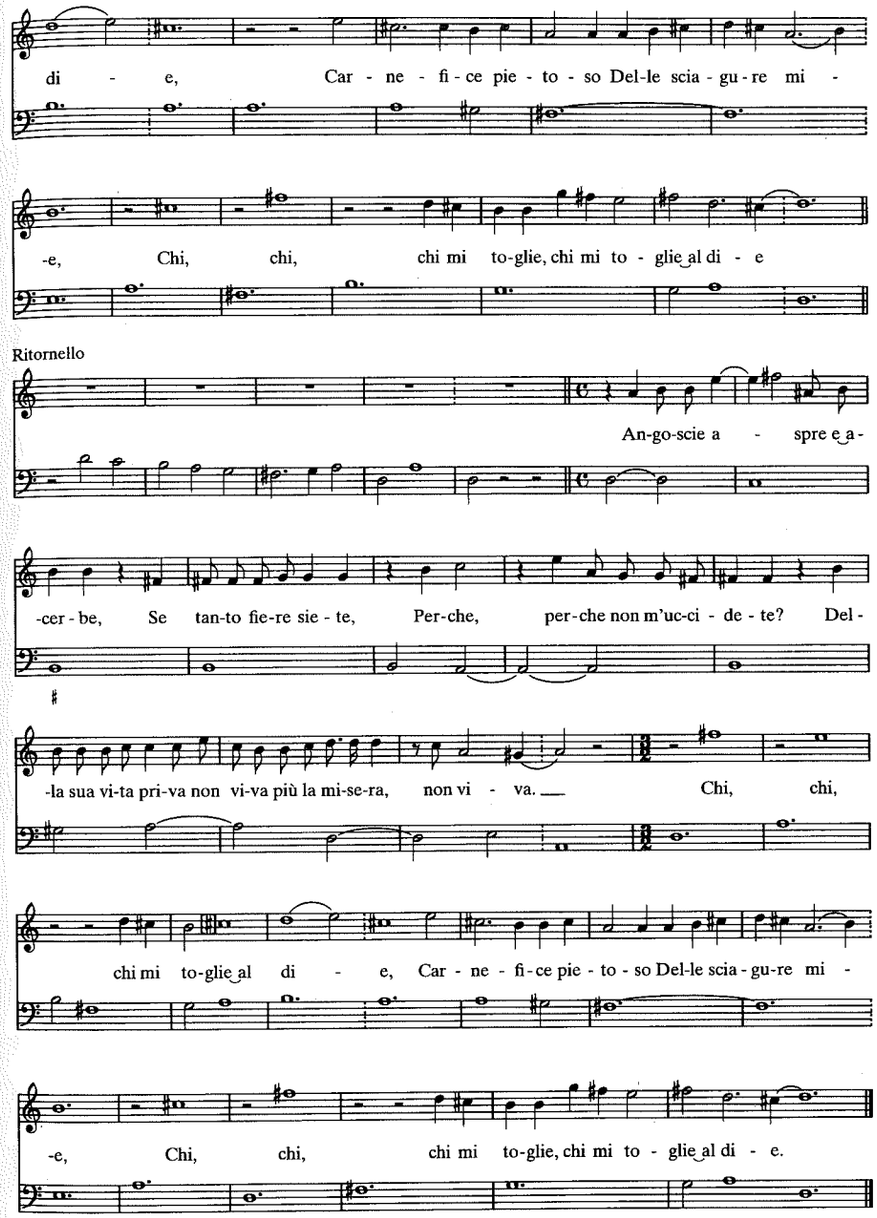




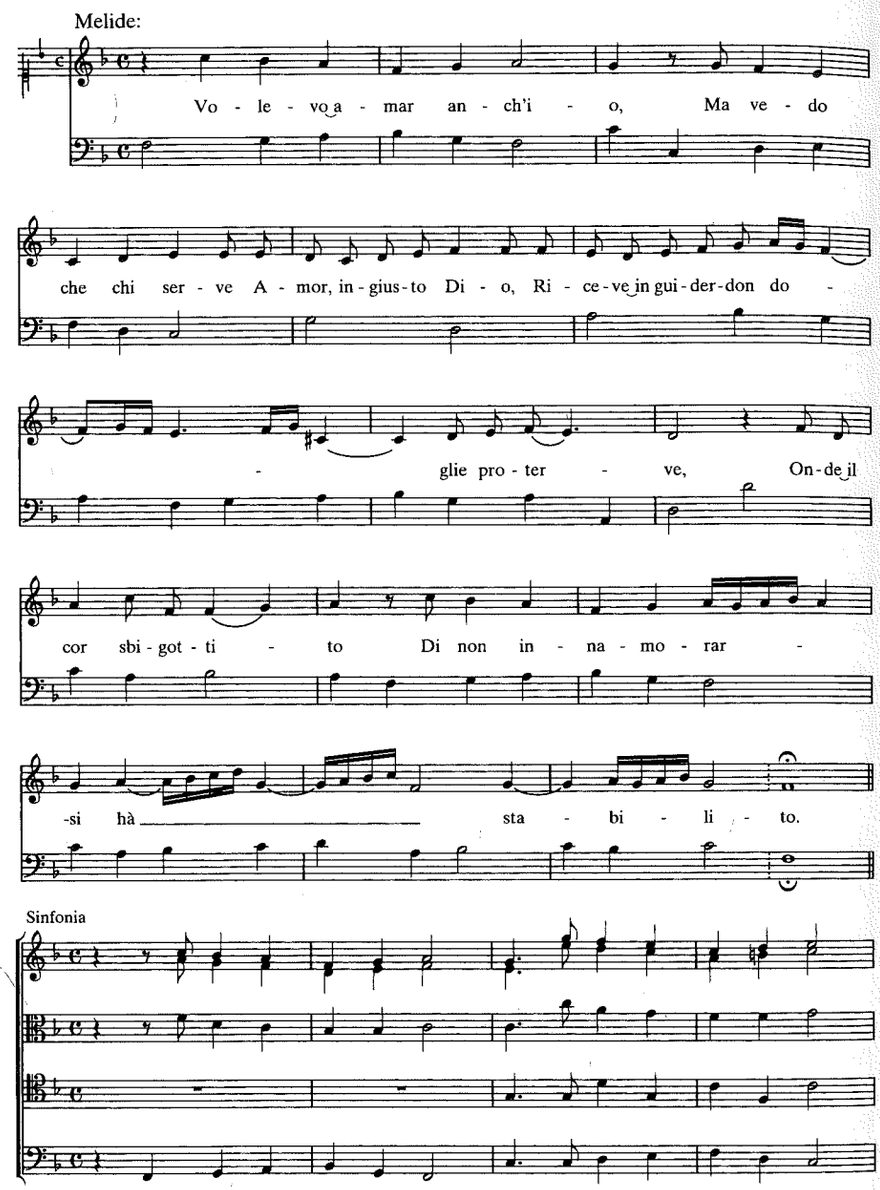


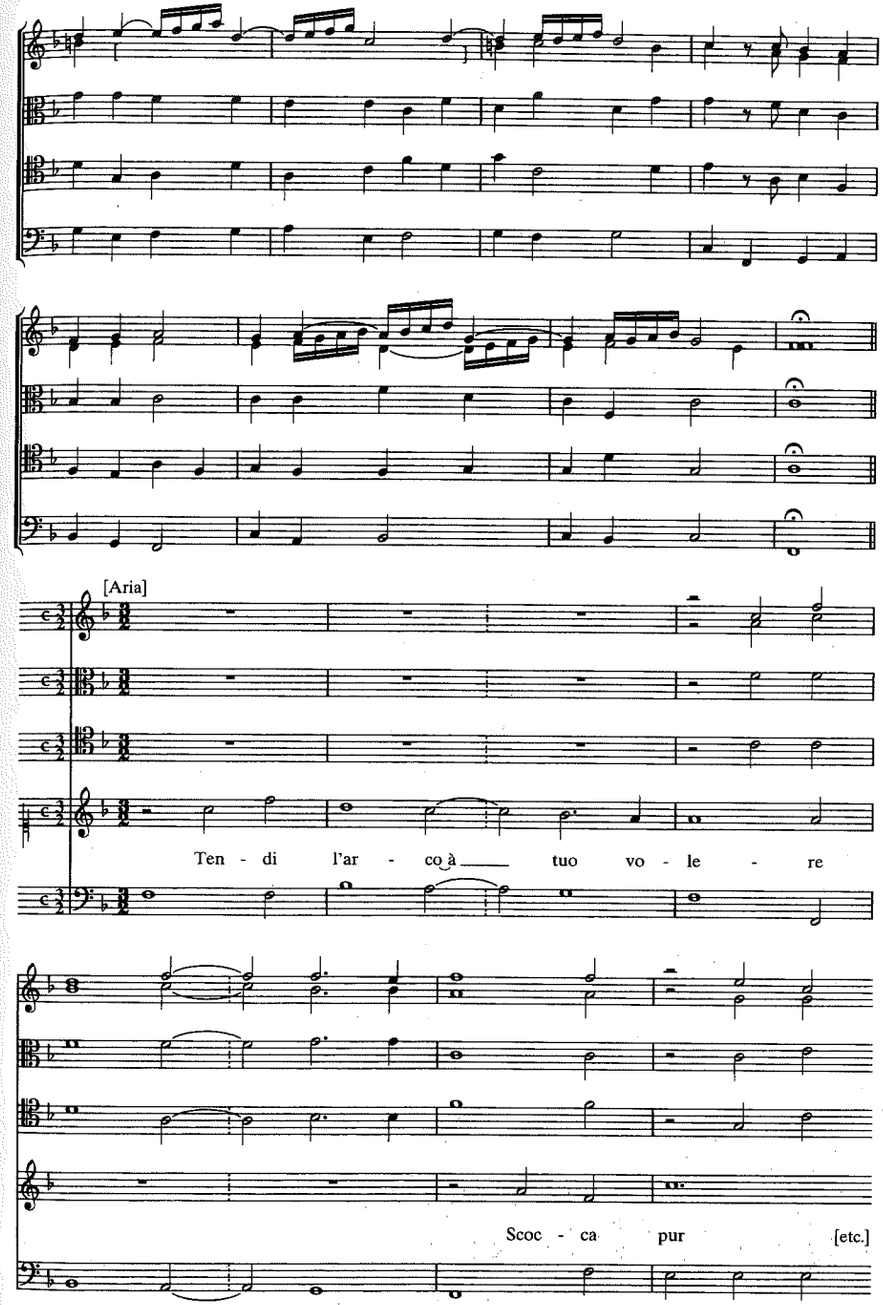
Esempio 8. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), 1.5, Sicle: «Chi, chi mi toglie al die» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 29r-30r)



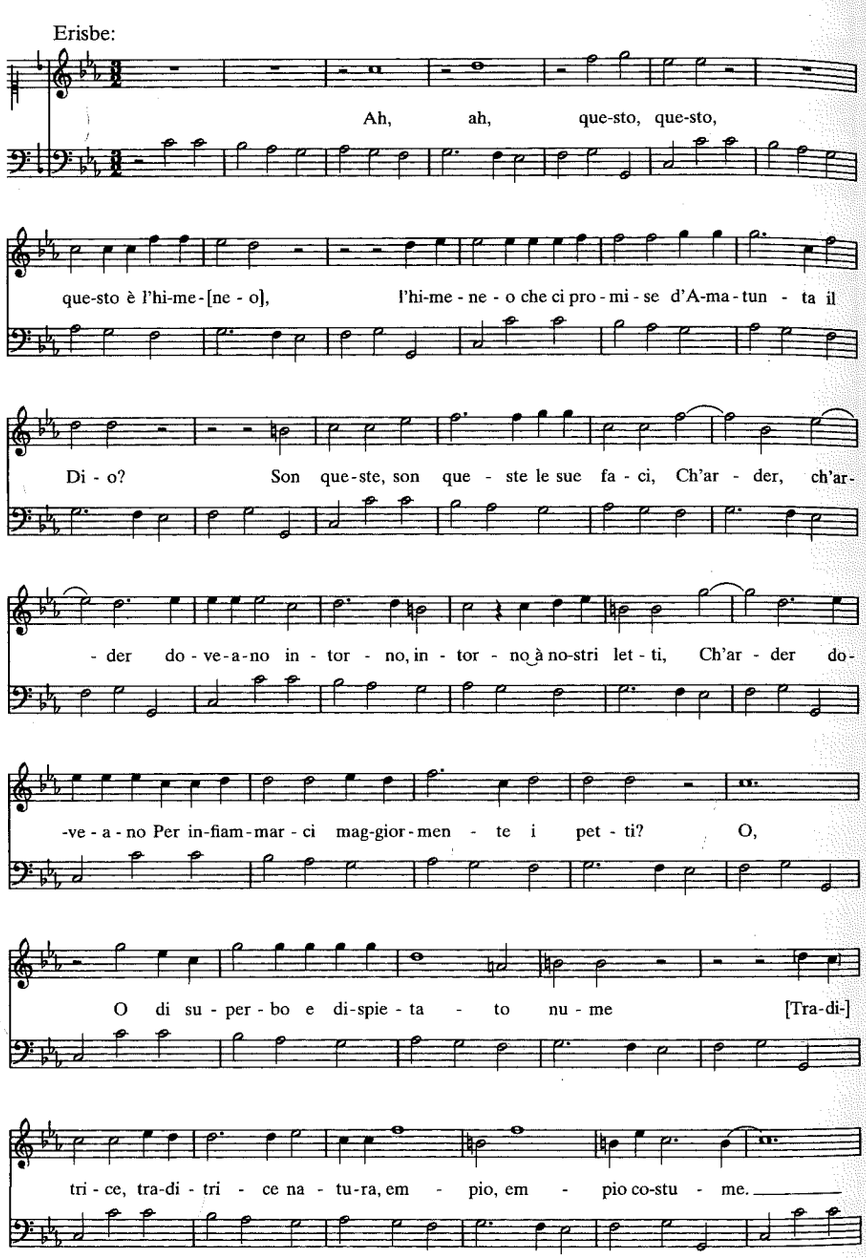


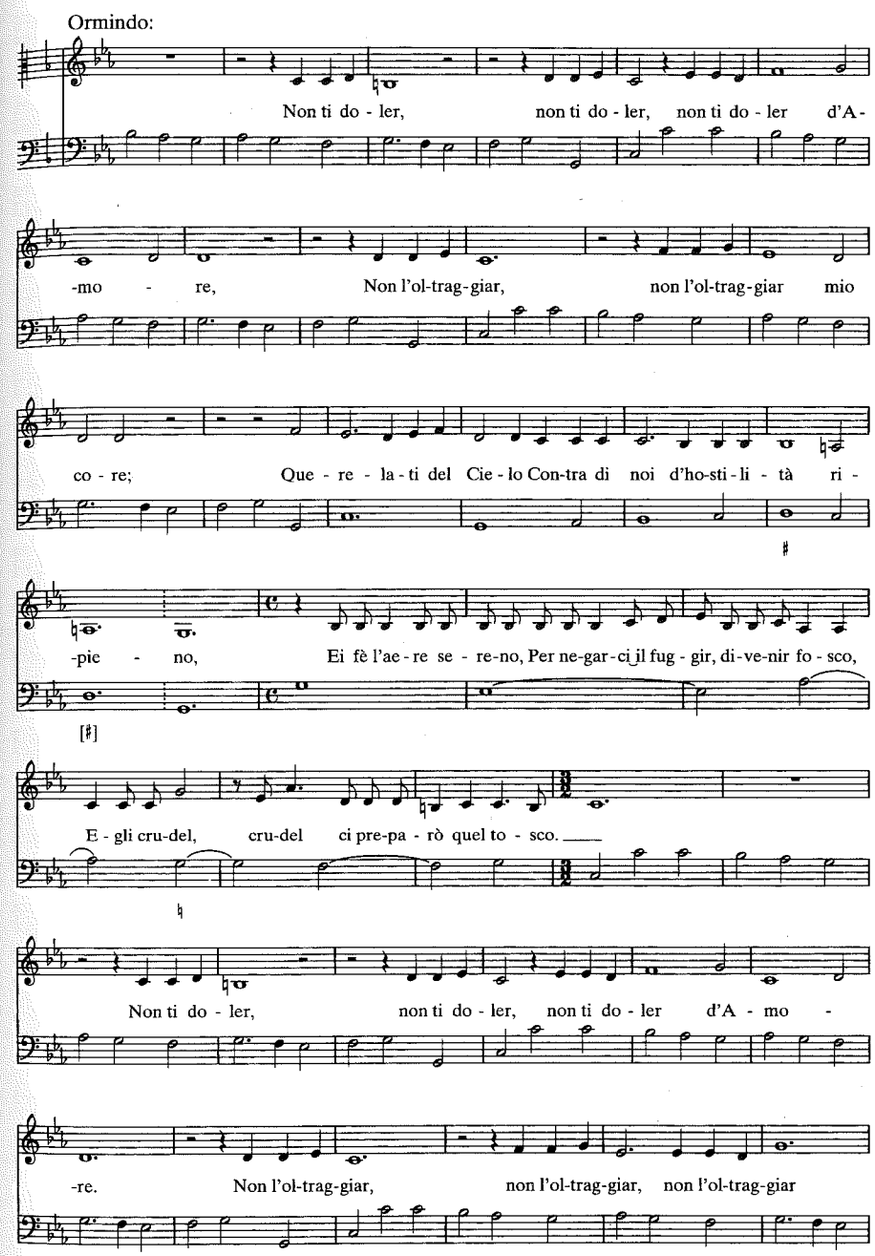
Esempio 9. Francesco Cavalli, *Ormindo* (644), 2.5, Melide: «Volevo amar anch'io» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 84r-85v)

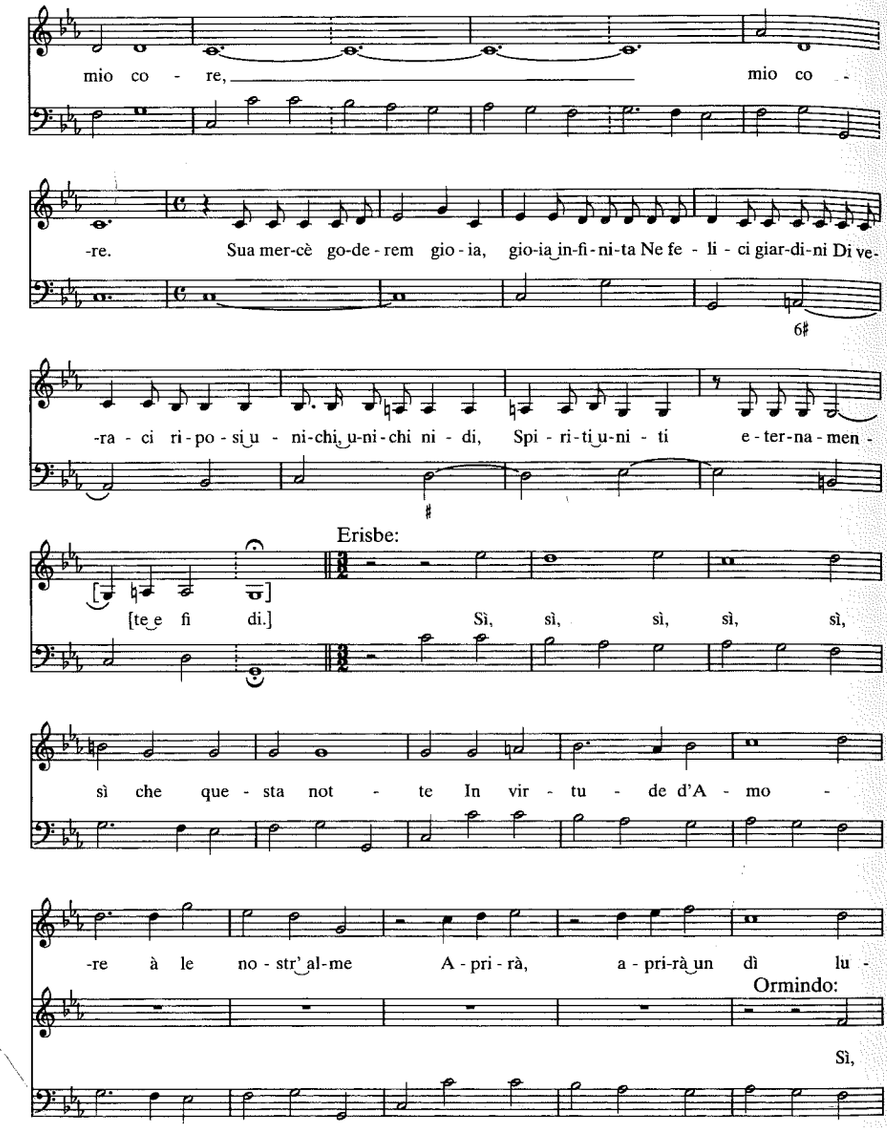


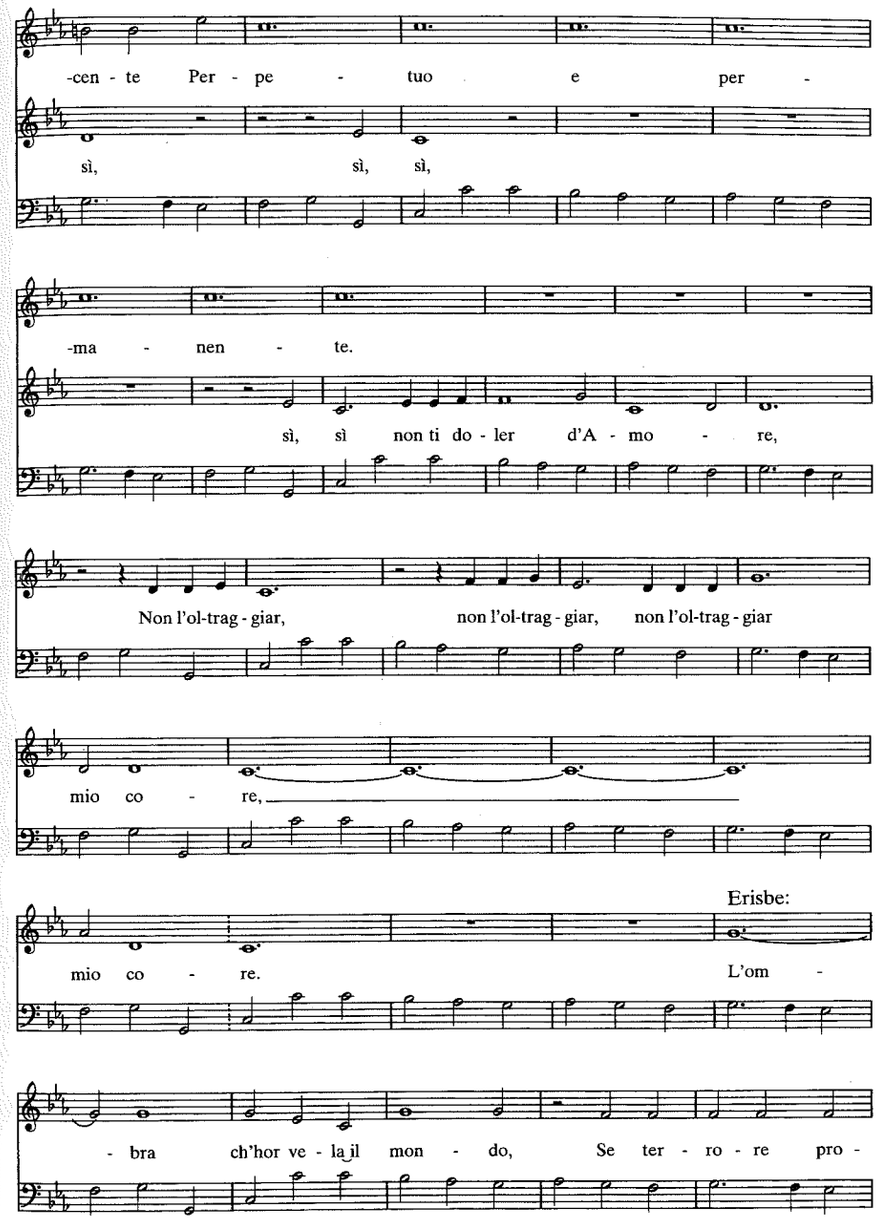


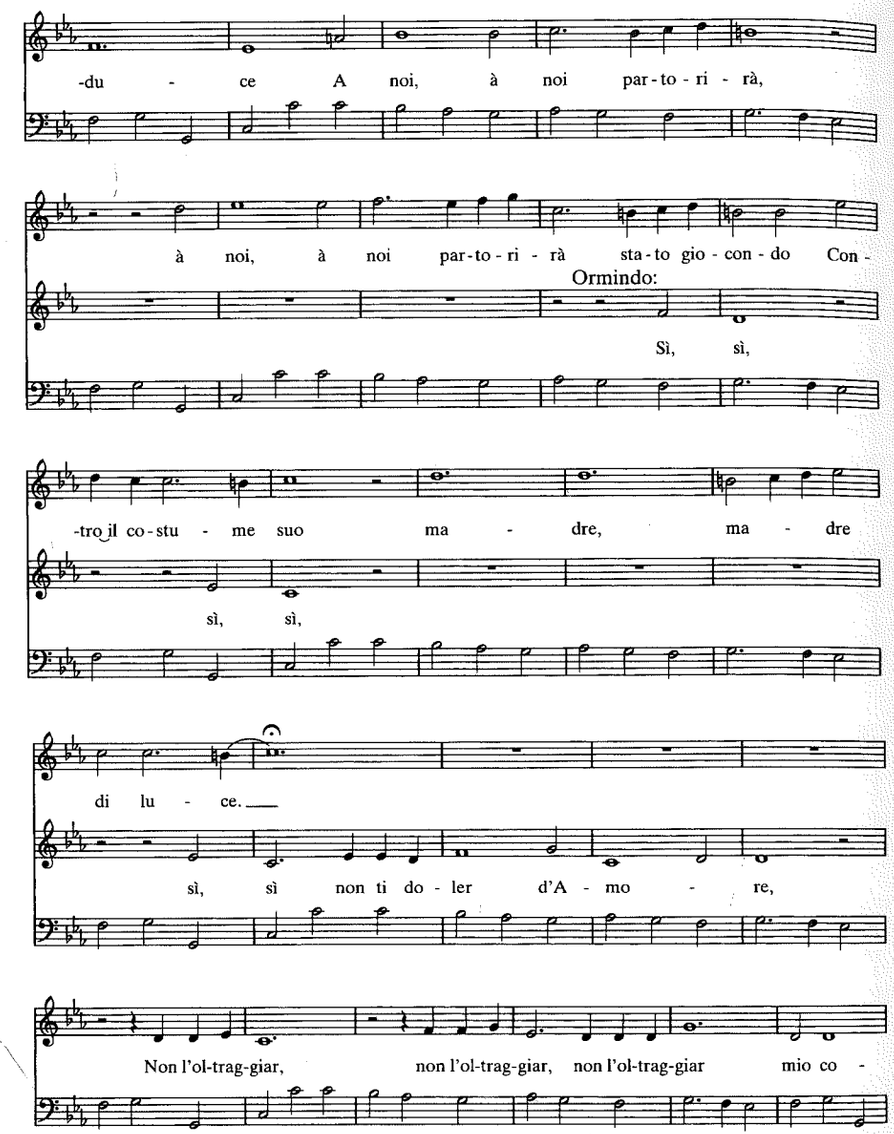
Esempio 10. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), 3.12, Erisbe e Ormindo: «Ah, questo è l'himeneo» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 166^{v}-172^{v})

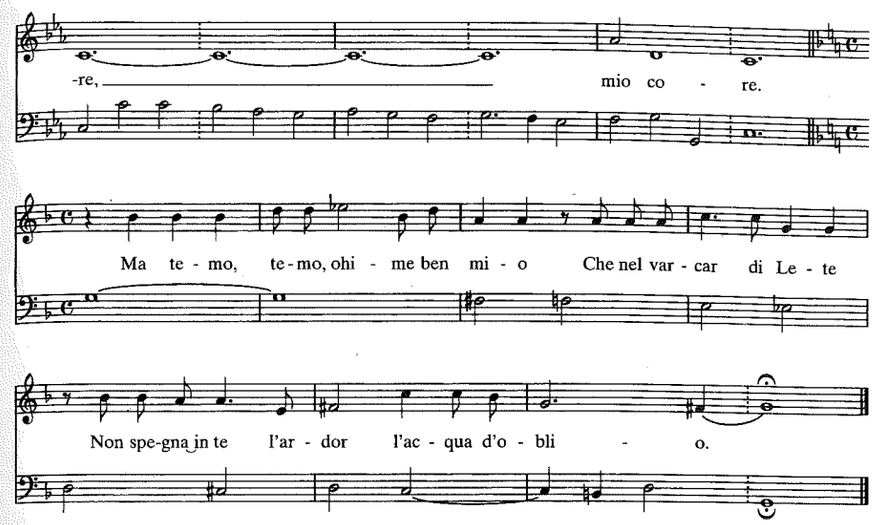




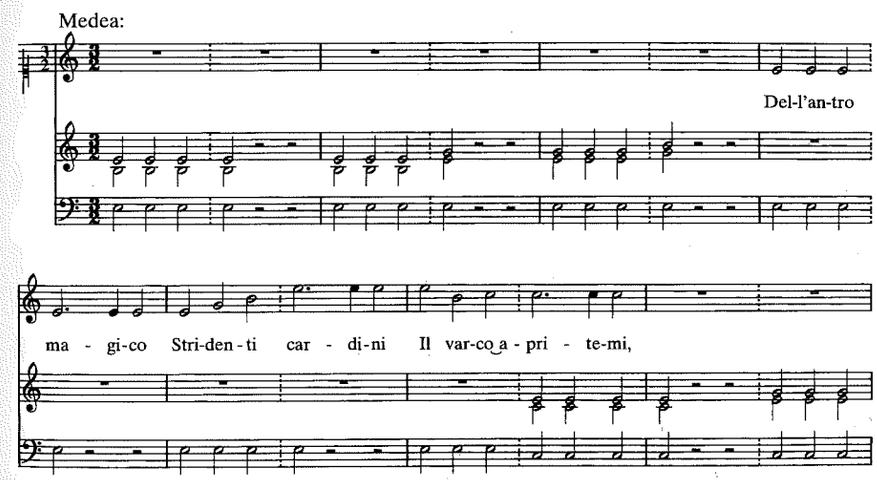

mio co - re, mio co -
-re. Sua mer-cè go-de-rem gio-ia, gio-ia in-fi-ni-ta Ne fe - li - ci giar-di-ni Di ve-
6♯
-ra - ci ri-po-si u - ni-chi u-ni-chi ni - di, Spi - ri-ti u-ni - ti e-ter-na-men -
Erisbe:
[te e fi di.] Sì, sì, sì, sì, sì,
sì che que - sta not - te In vir - tu - de d'A - mo -
-re à le no - str' al-me A - pri - rà, a - pri-rà un dì lu -
Ormindo:
Sì,

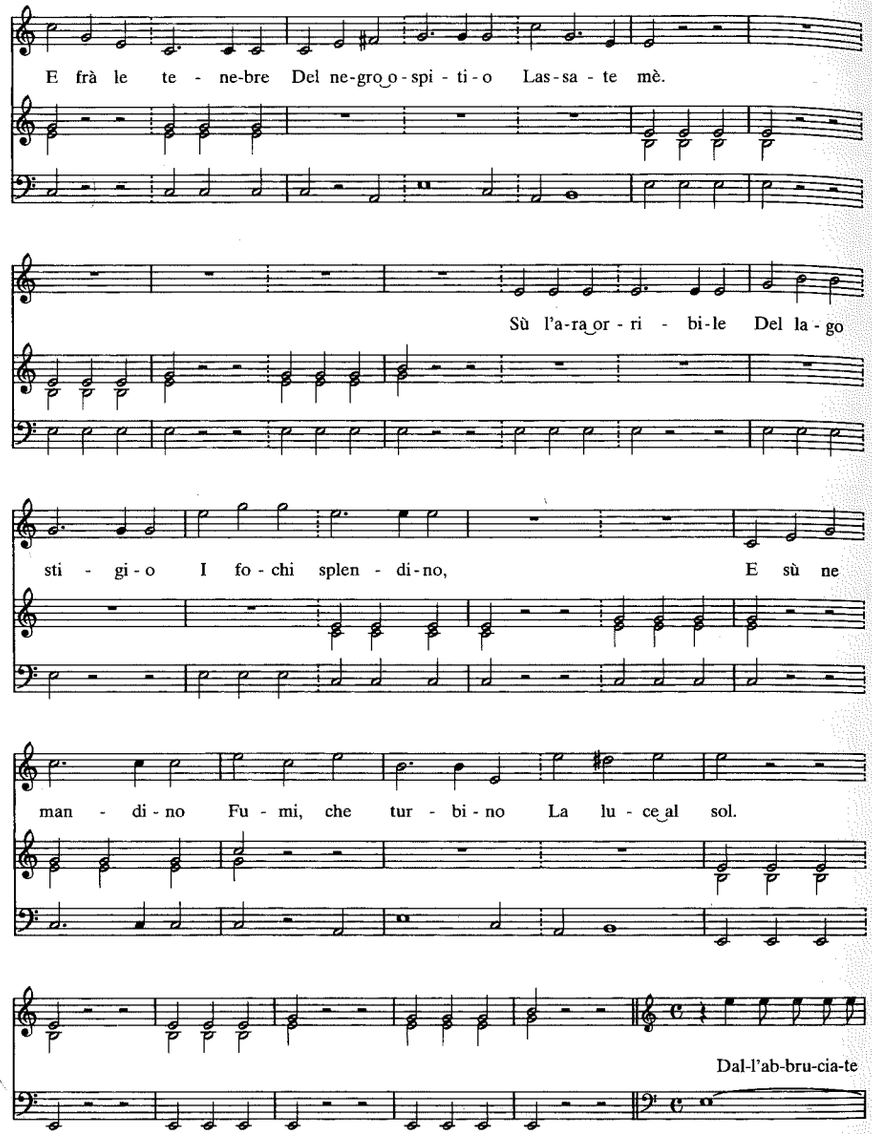

-cen - te Per - pe - tuo e per -
sì, sì, sì,
-ma - nen - te.
sì, sì non ti do - ler d'A - mo - re,
Non l'ol-trag - giar, non l'ol-trag - giar, non l'ol-trag - giar
mio co - re,
Erisbe:
mio co - re. L'om -
- bra ch'hor ve - la il mon - do, Se ter - ro - re pro -

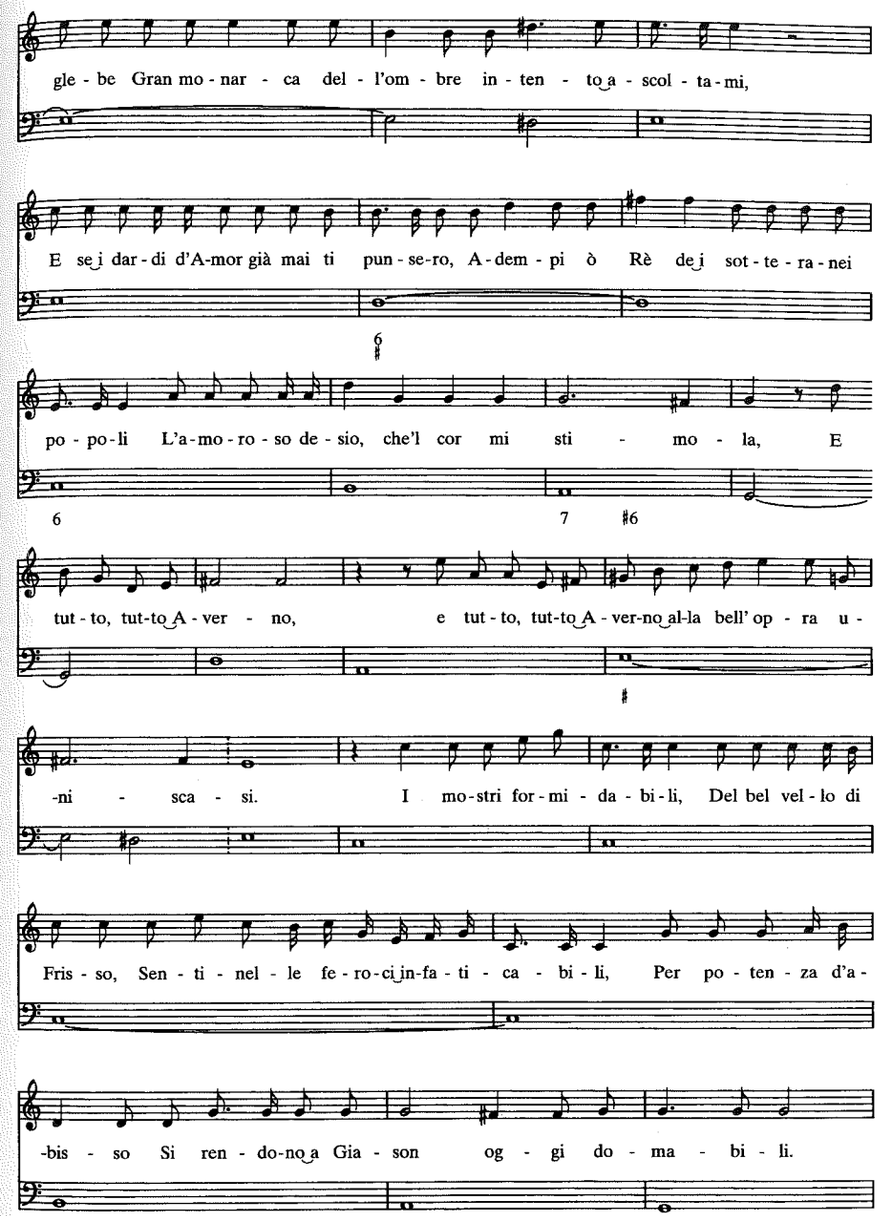


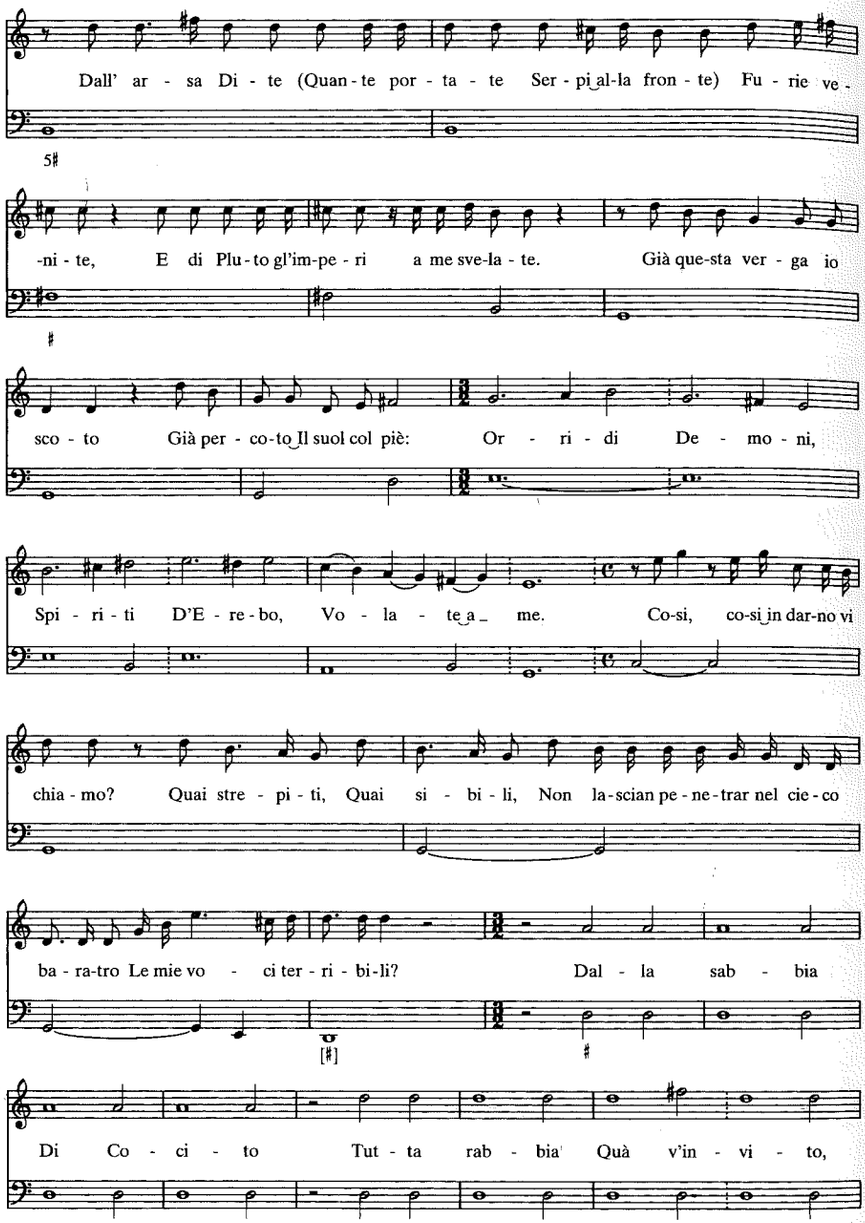


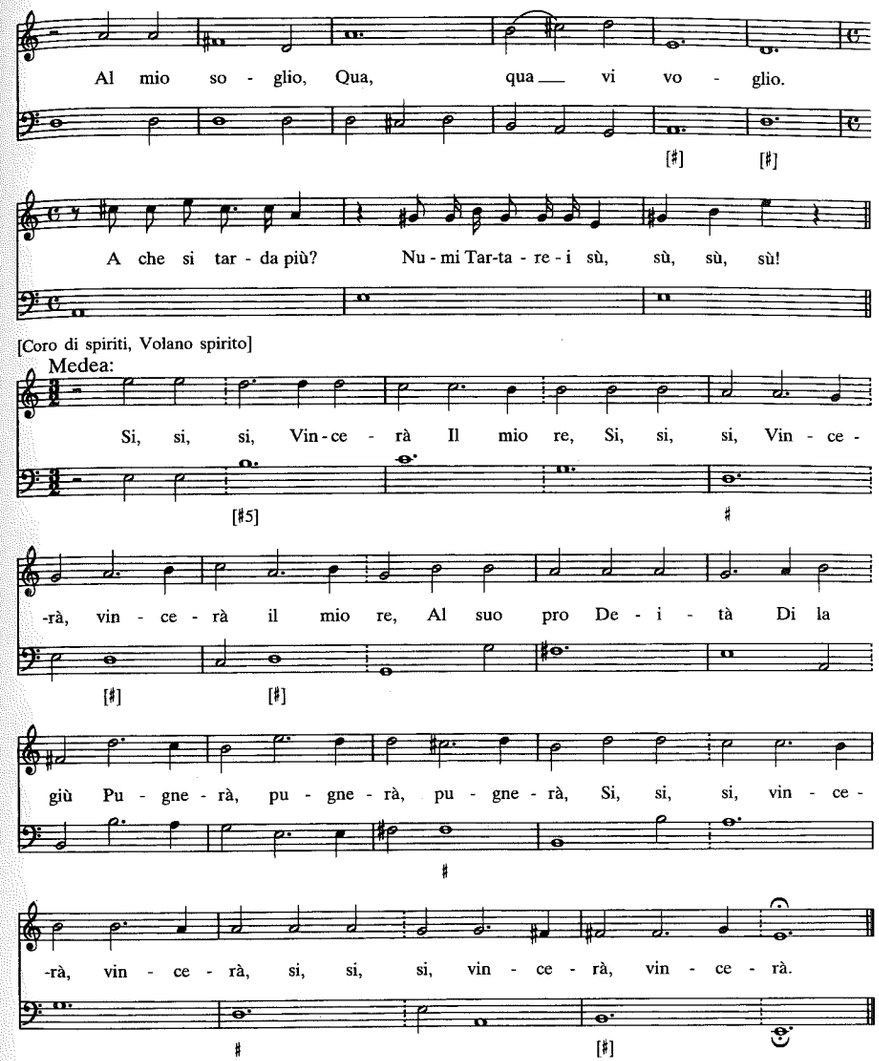
Esempio 11. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 1.14, Medea: «Dell'antro magico» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 58ᵛ-62ᵛ)



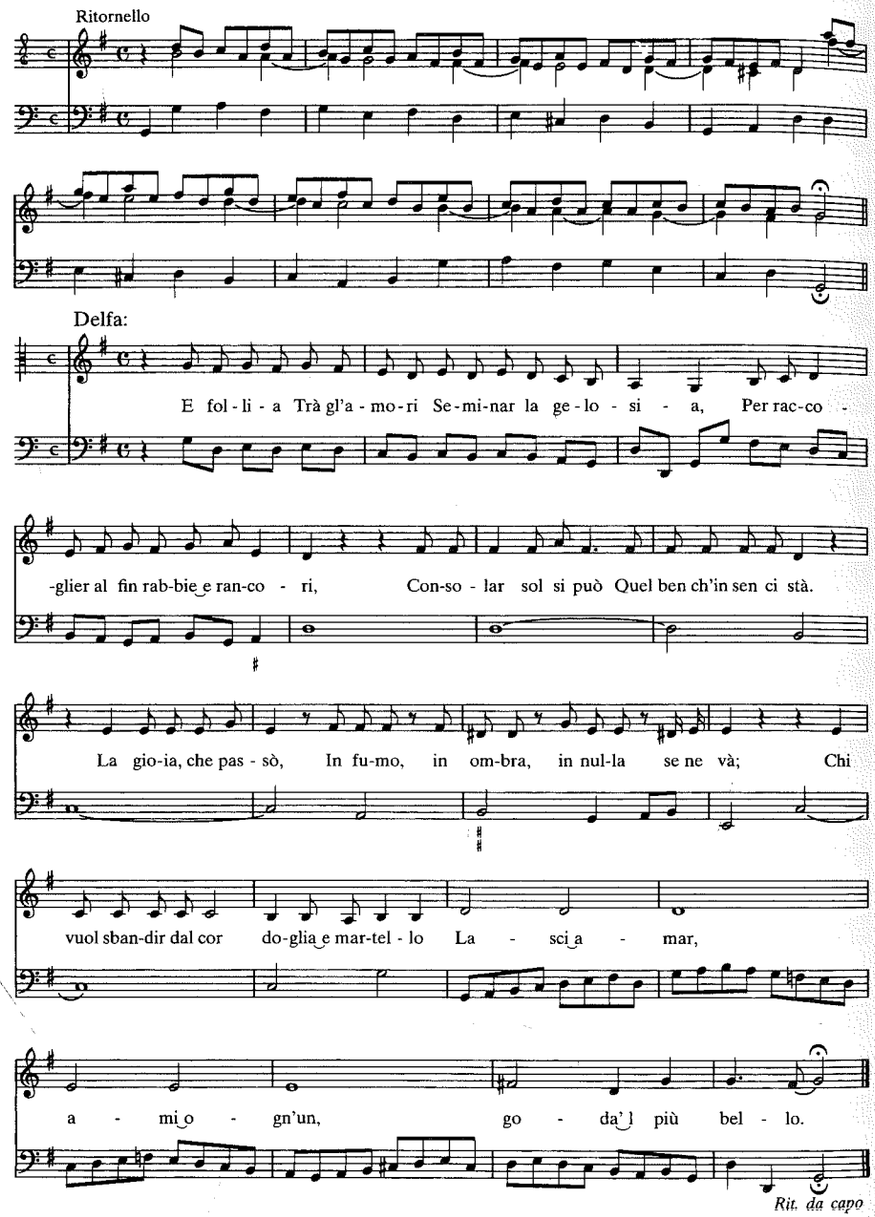

E frà le te - ne-bre Del ne-gro o-spi-ti-o Las-sa-te mè.
Sù l'a-ra or-ri-bi-le Del la-go
sti-gi-o I fo-chi splen-di-no, E sù ne
man-di-no Fu-mi, che tur-bi-no La lu-ce al sol.
Dal-l'ab-bru-cia-te


gle-be Gran mo-nar-ca del-l'om-bre in-ten-to a-scol-ta-mi,
E se i dar-di d'A-mor già mai ti pun-se-ro, A-dem-pi ò Rè de i sot-te-ra-nei
po-po-li L'a-mo-ro-so de-sio, che'l cor mi sti-mo-la, E
tut-to, tut-to A-ver-no, e tut-to, tut-to A-ver-no al-la bell' op-ra u-
-ni-sca-si. I mo-stri for-mi-da-bi-li, Del bel vel-lo di
Fris-so, Sen-ti-nel-le fe-ro-ci in-fa-ti-ca-bi-li, Per po-ten-za d'a-
-bis-so Si ren-do-no a Gia-son og-gi do-ma-bi-li.

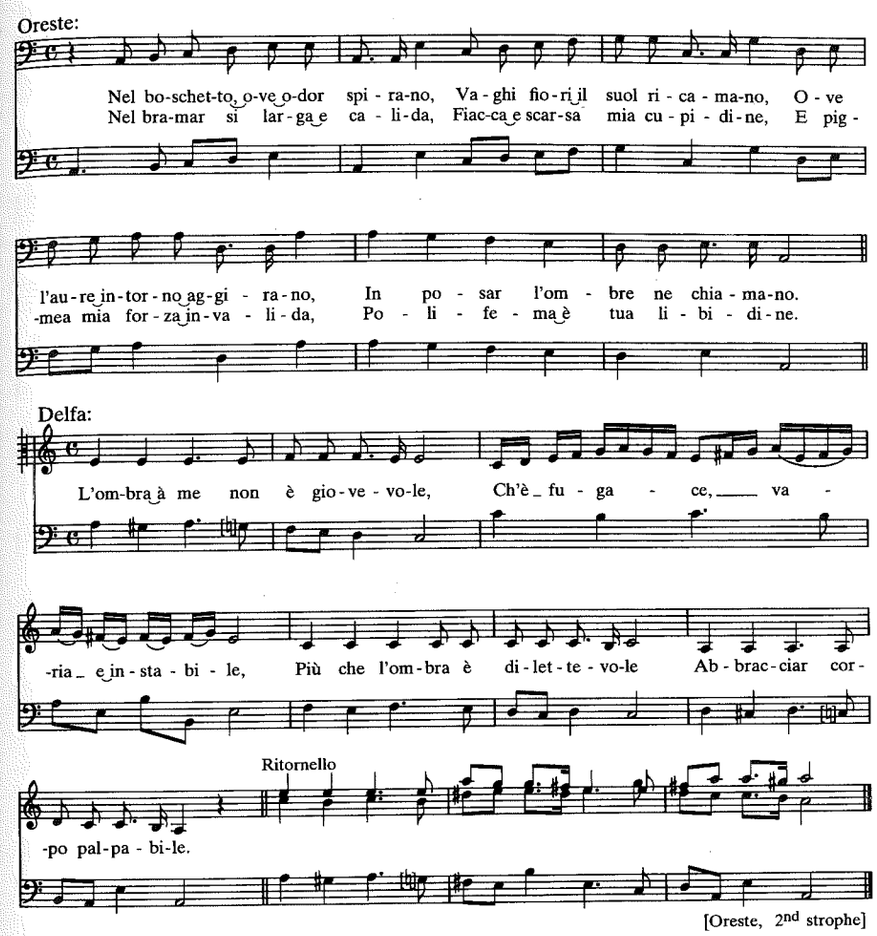

Dall' ar - sa Di - te (Quan - te por - ta - te Ser - pi al-la fron - te) Fu - rie ve -
-ni - te, E di Plu - to gl'im-pe - ri a me sve-la - te. Già que-sta ver - ga io
sco - to Già per - co-to Il suol col piè: Or - ri - di De - mo - ni,
Spi - ri - ti D'E - re - bo, Vo - la - te a me. Co-si, co-si in dar-no vi
chia - mo? Quai stre - pi - ti, Quai si - bi - li, Non la-scian pe - ne-trar nel cie - co
ba - ra-tro Le mie vo - ci ter - ri - bi-li? Dal - la sab - bia
Di Co - ci - to Tut - ta rab - bia Quà v'in - vi - to,


Al mio so - glio, Qua, qua vi vo - glio.
A che si tar - da più? Nu - mi Tar-ta - re - i sù, sù, sù, sù!
[Coro di spiriti, Volano spirito]
Medea:
Si, si, si, Vin - ce - rà Il mio re, Si, si, si, Vin - ce -
-rà, vin - ce - rà il mio re, Al suo pro De - i - tà Di la
giù Pu - gne - rà, pu - gne - rà, pu - gne - rà, Si, si, si, vin - ce -
-rà, vin - ce - rà, si, si, si, vin - ce - rà, vin - ce - rà.

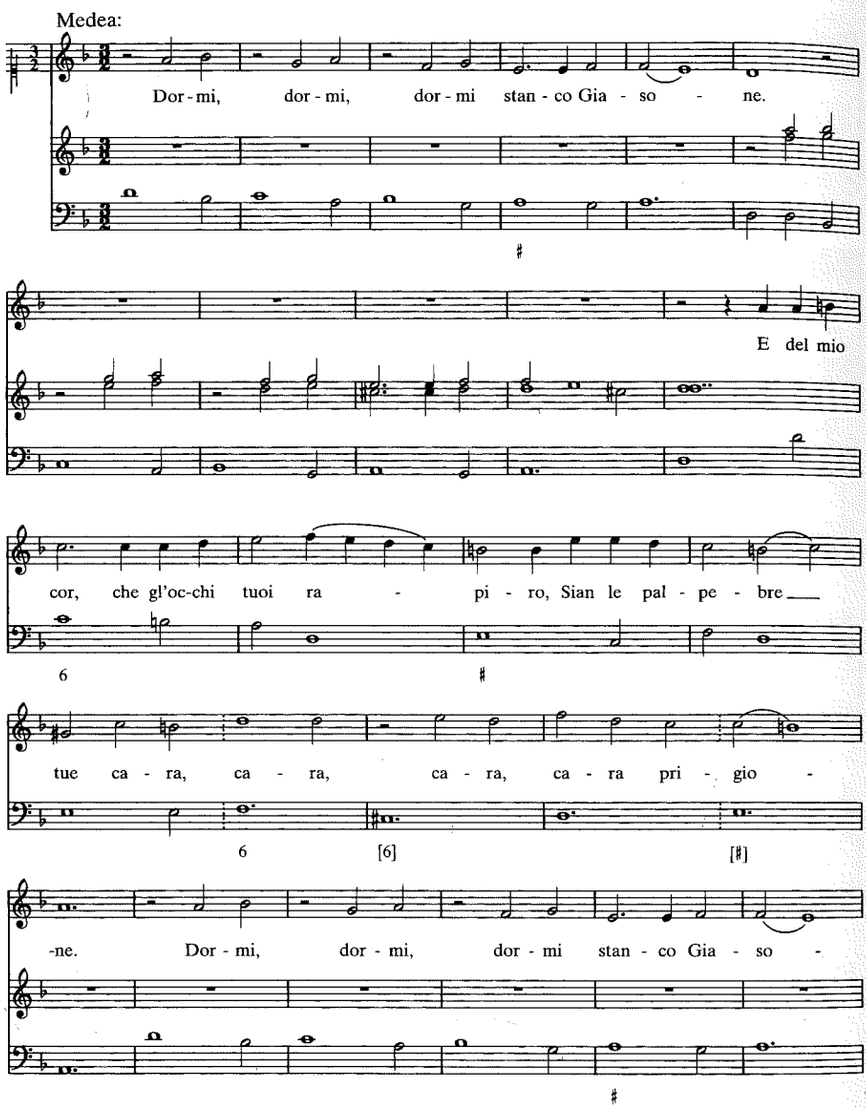
Esempio 12. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 3.10, Delfa: «È follia» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 144v-145r)

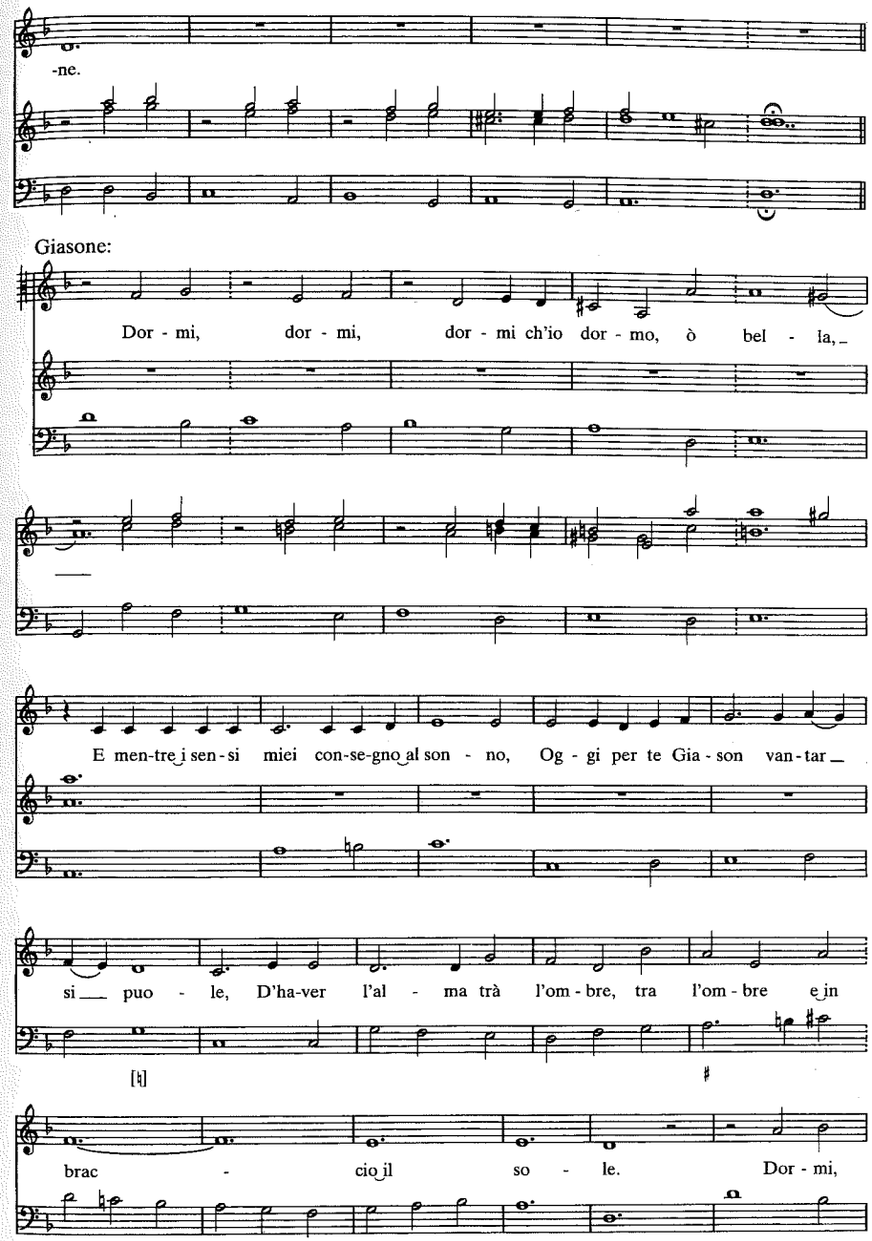


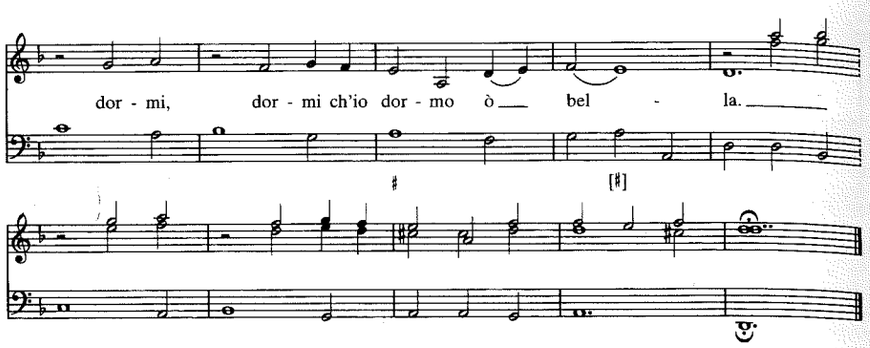
Esempio 13. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 3.1, Oreste e Delfa: «Nel boschetto» e «L'ombra à me» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 116v-117r)



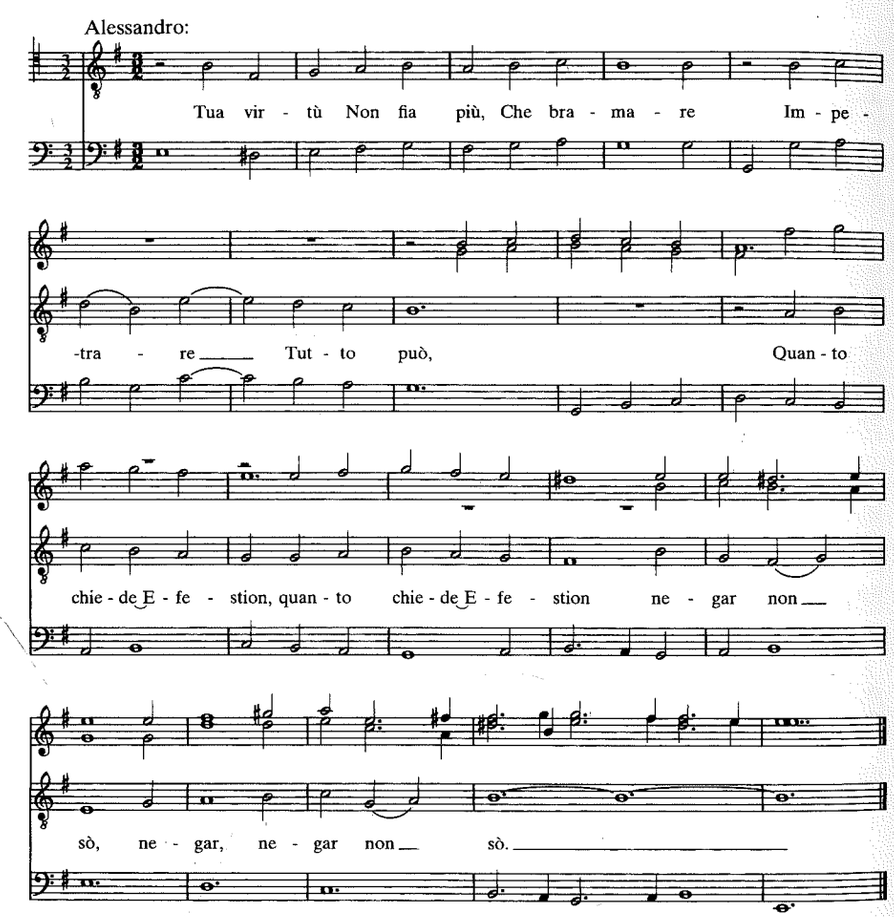
Esempio 14. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 3.2, Medea e Giasone: «Dormi, dormi» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 120^{r}-122^{r})



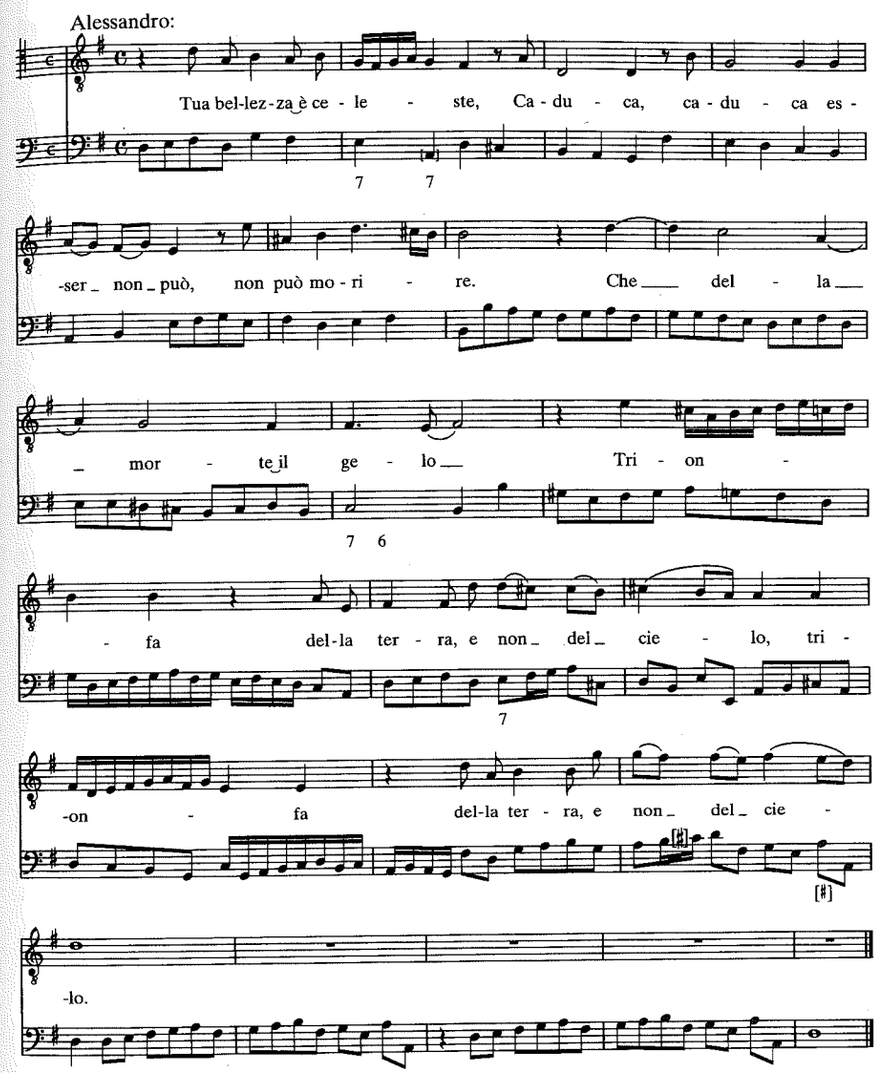




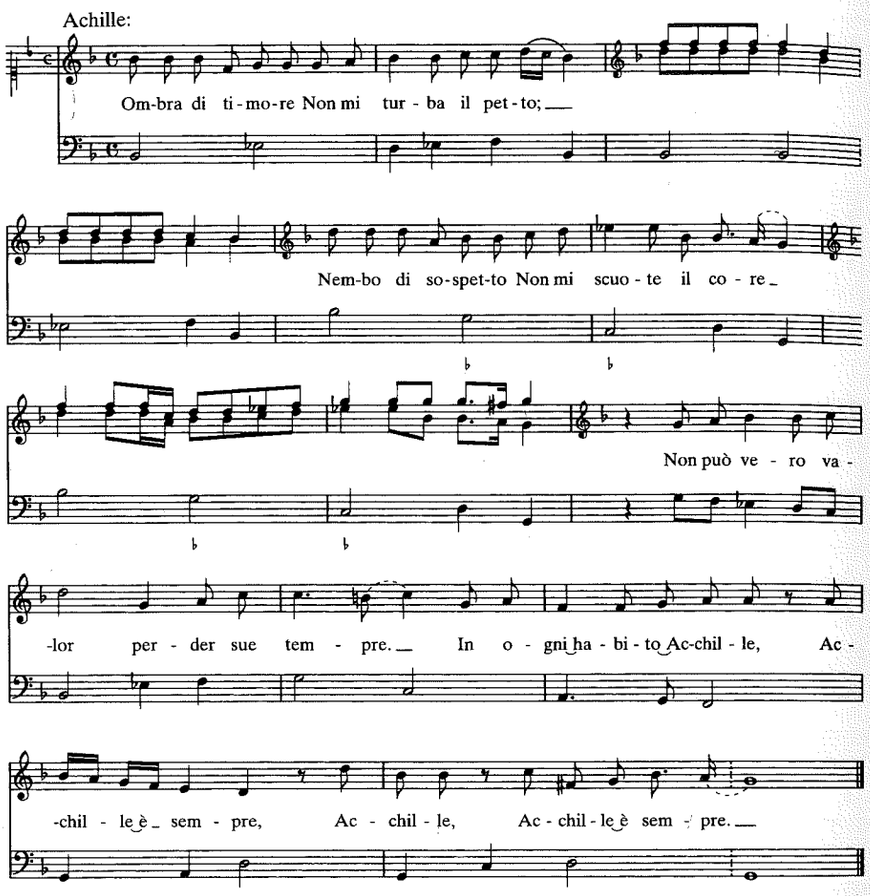
Esempio 15. Antonio Cesti, *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), 1.5, Alessandro: «Tua virtù» (I-Rvat Chigi Q.V. 61: 37^{v})



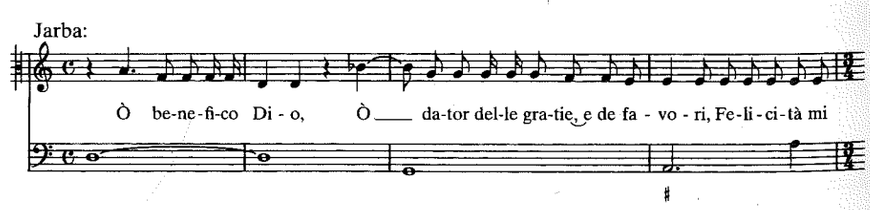
Esempio 16. Antonio Cesti, *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), 1.6, Alessandro: «Tua bellezza è celeste» (I-Rvat Chigi Q. V. 61: 44^{r})

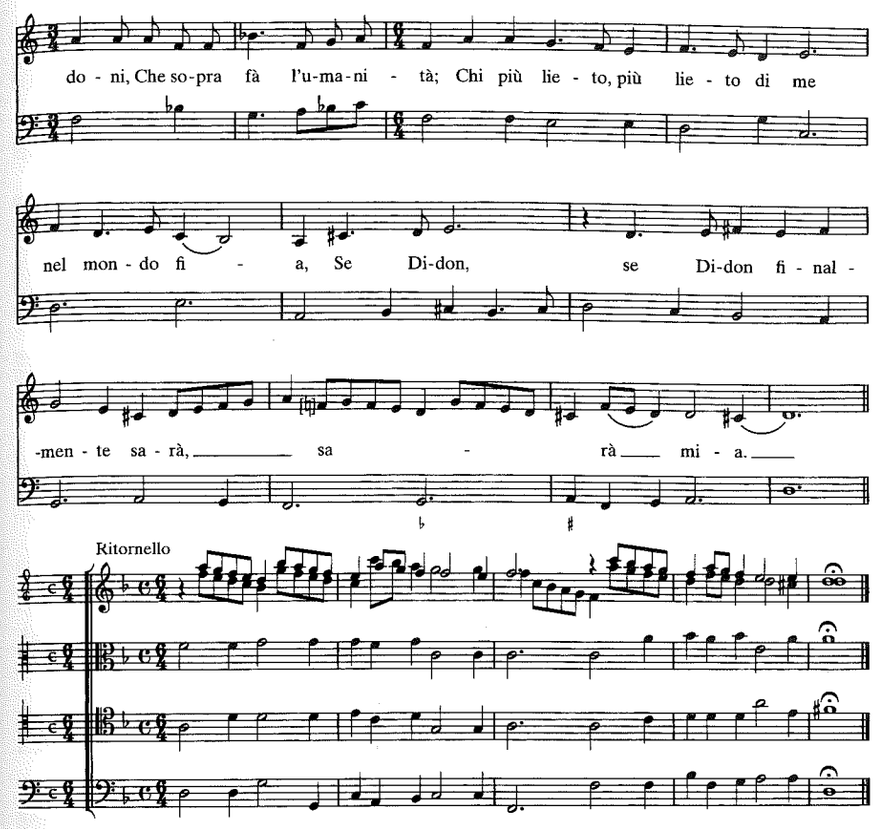


Esempio 17. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), 1.3, Achille: «Ombra di timore» (I-Isola bella, collezione privata: [16^{r-v}])

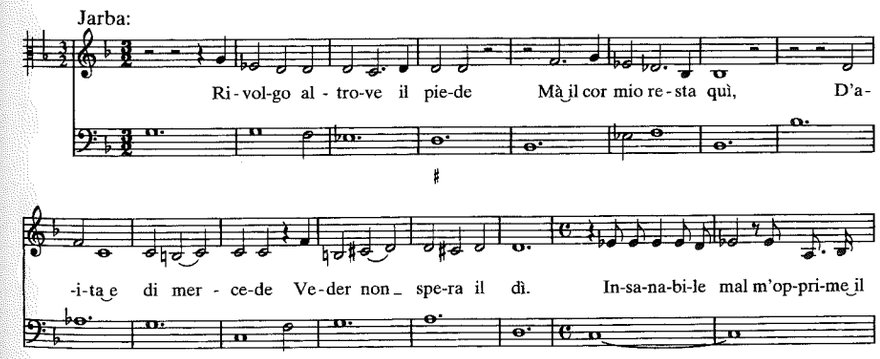


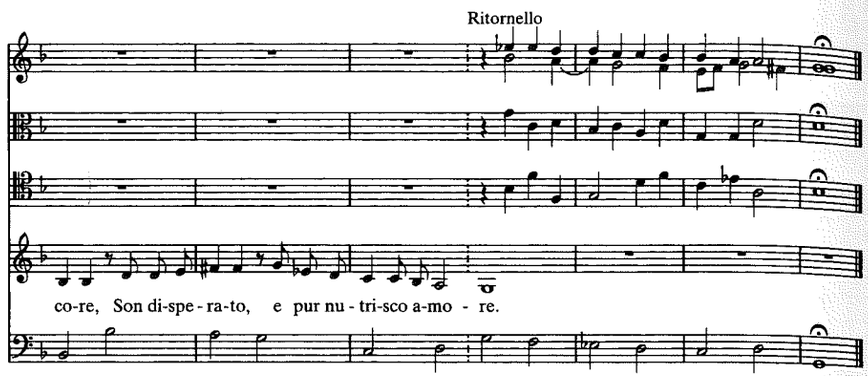
Esempio 18. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), 3.10, Jarba: «O benefico Dio» (I-Vnm, It. IV, 355 [=9879]: 129^{v}-130^{v})



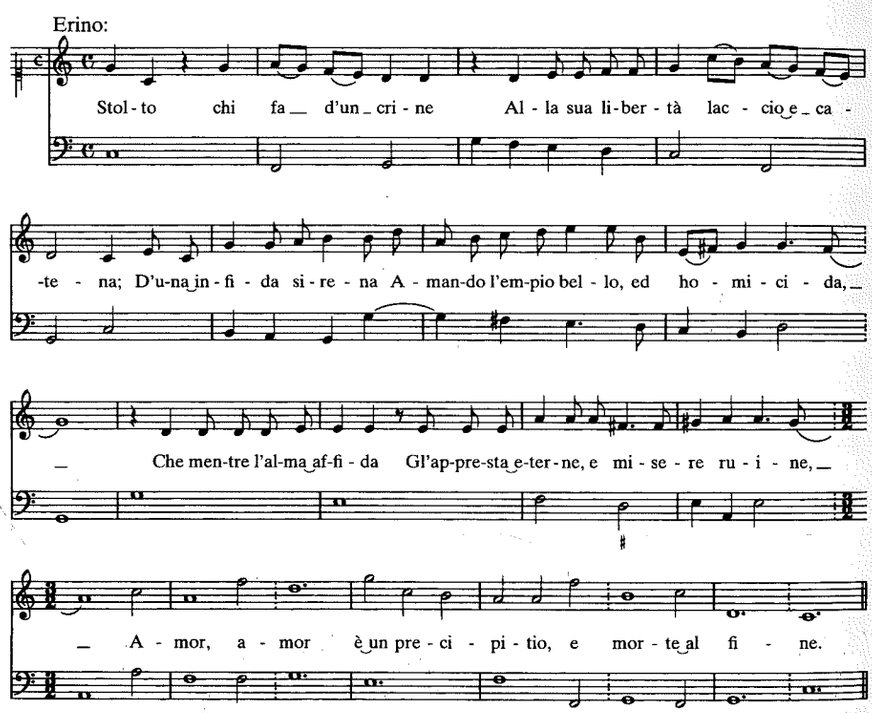


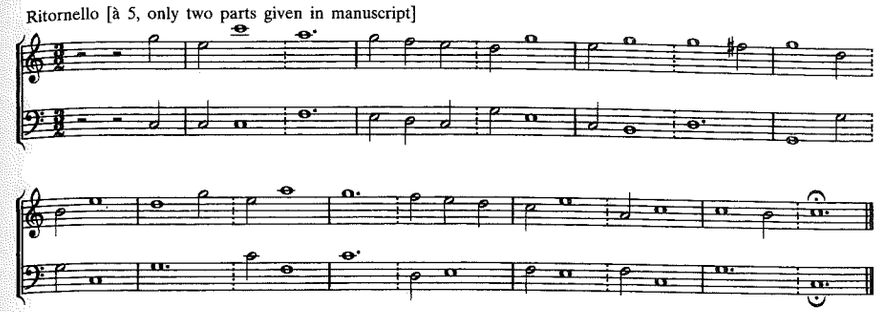
Esempio 19. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), 2.2, Jarba: «Rivolgo altrove il piede» (I-Vnm, It. IV, 355 [=9897]: 54^{r-v})



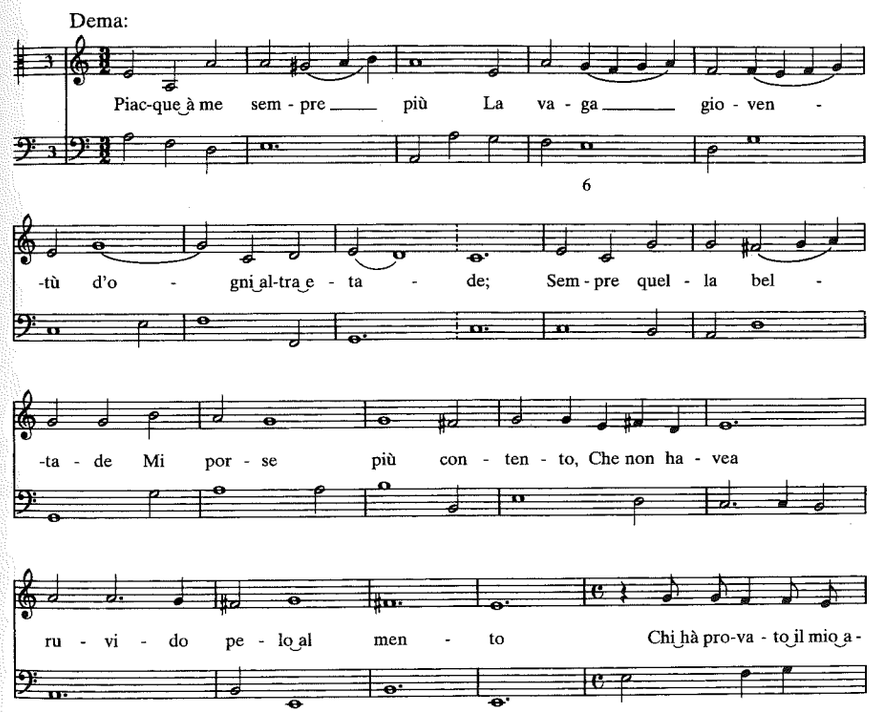


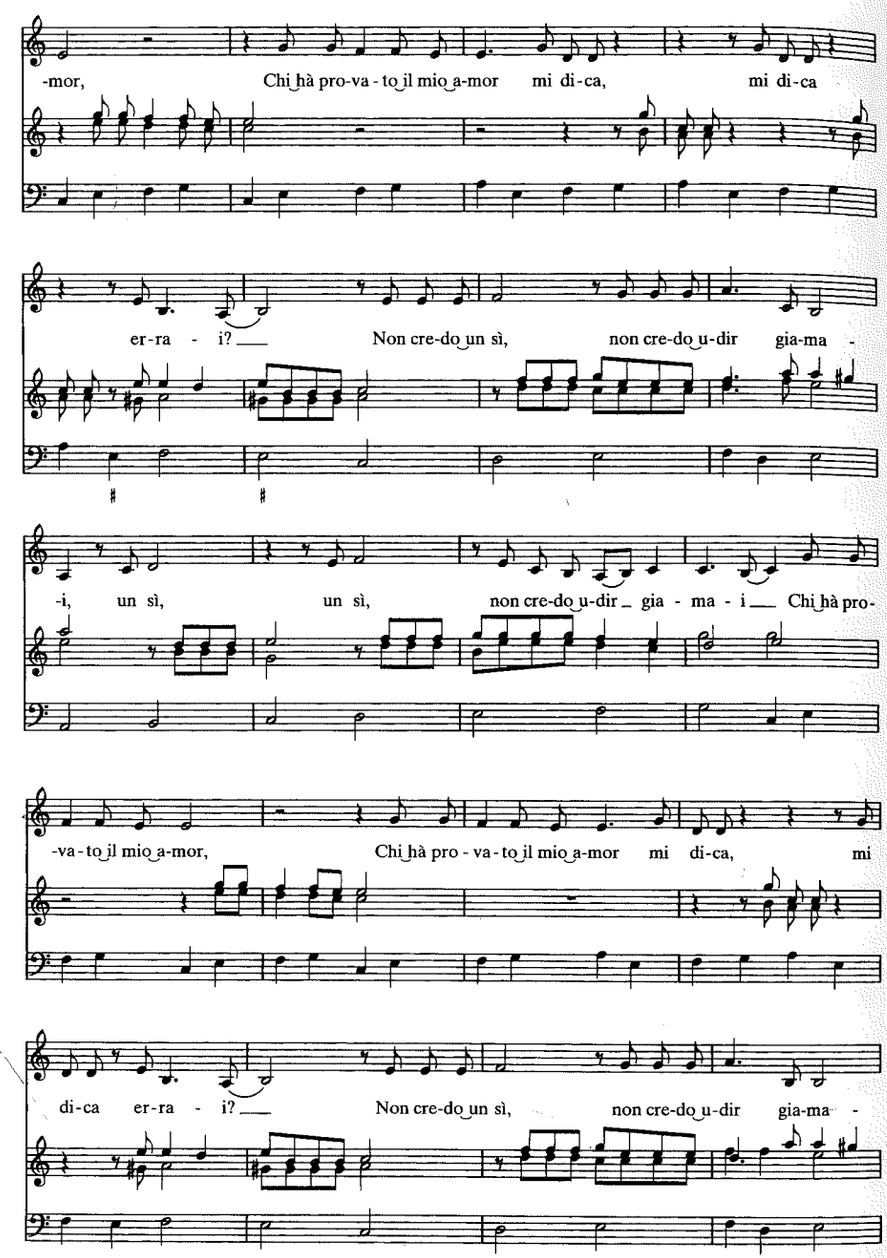
Esempio 20. Francesco Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore* (1642), 1.9, Erino: «Stolto chi fa d'un crine» (I-Vnm, It. IV, 373 [=9897]: 24^{r-v})

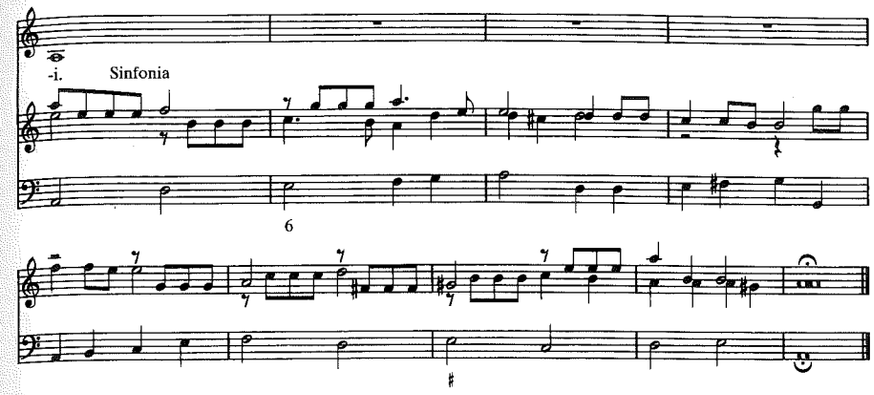




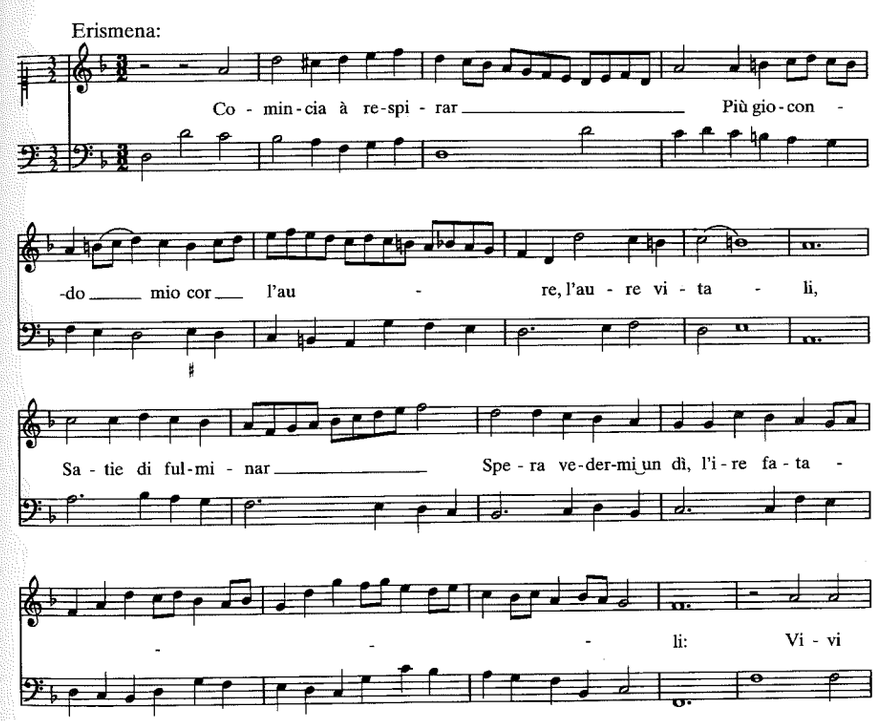
Esempio 21. Francesco Cavalli, *Egisto* (1643), 2.8, Dema: «Piacque a me sempre più» (A-Wn 16452: 61^{v}-62^{v})

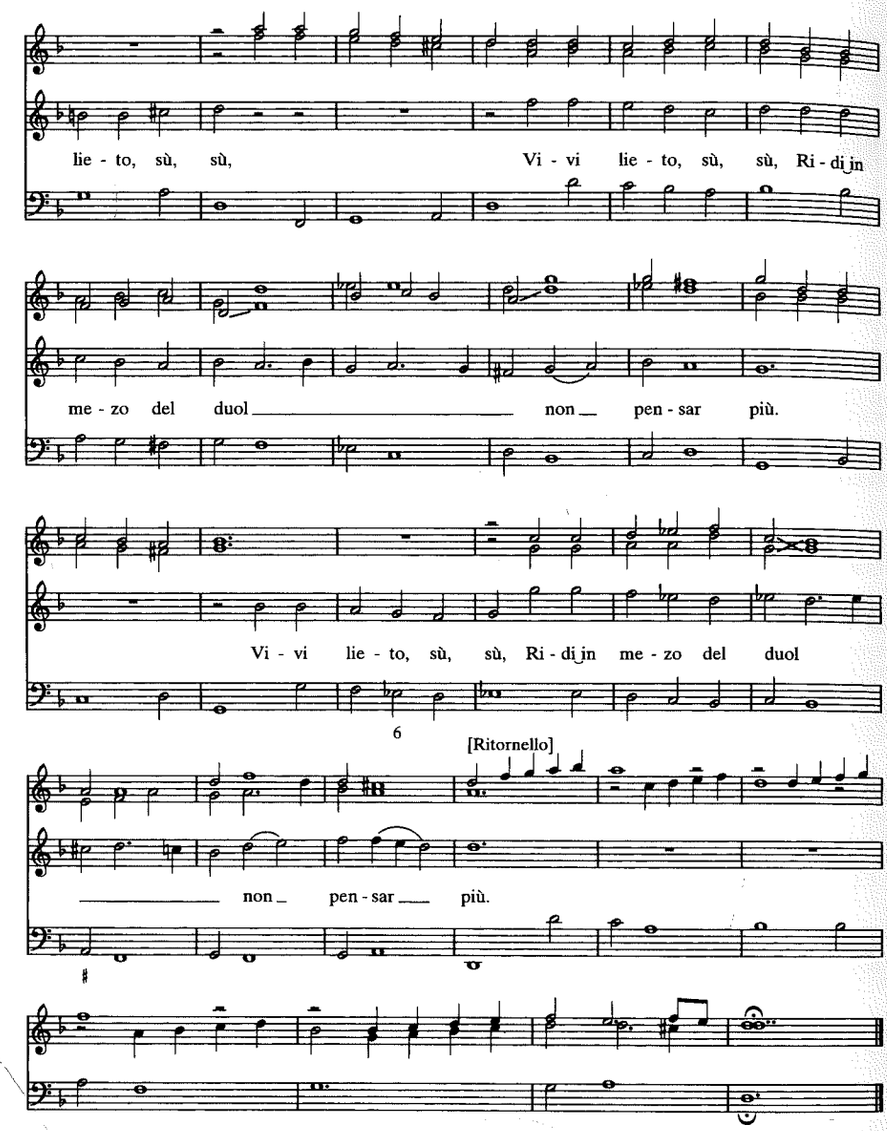




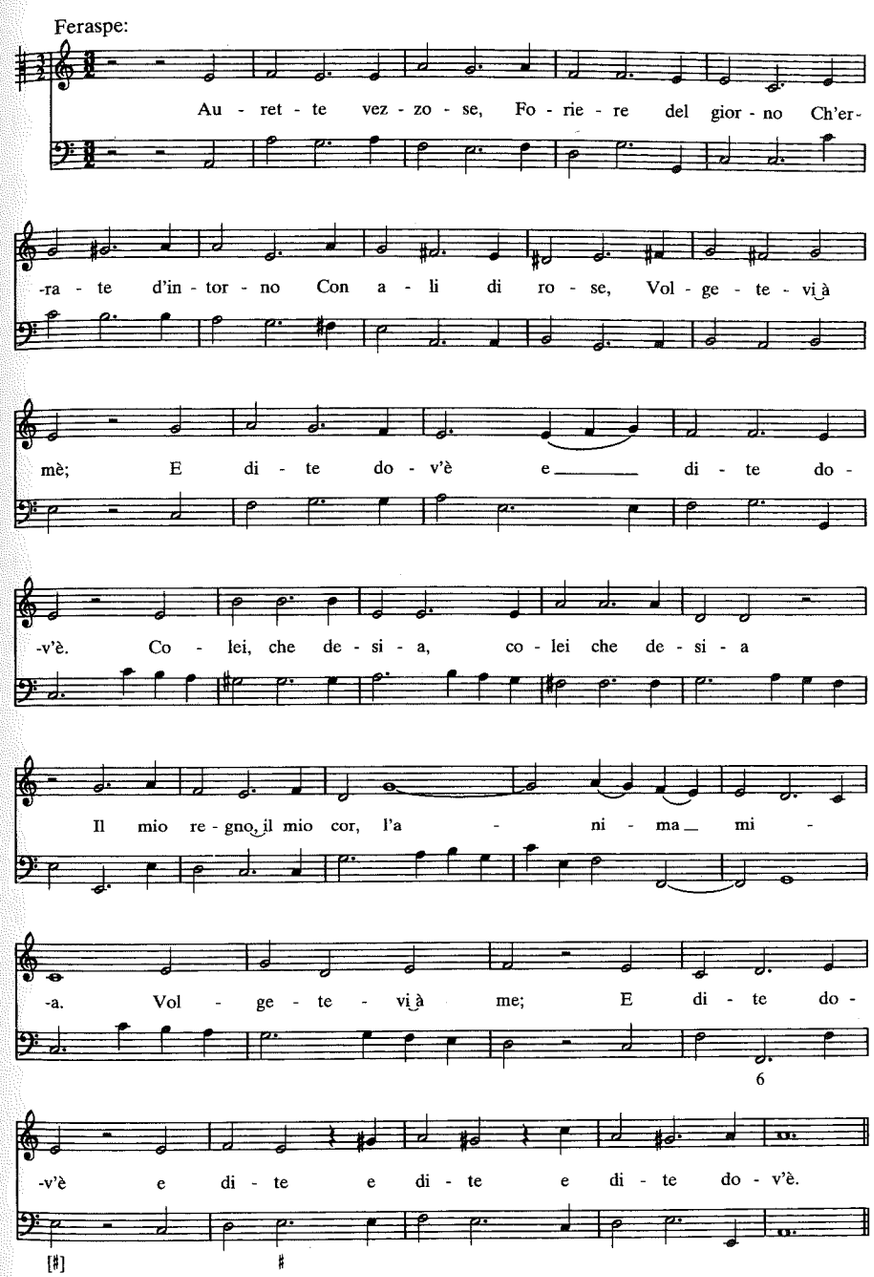


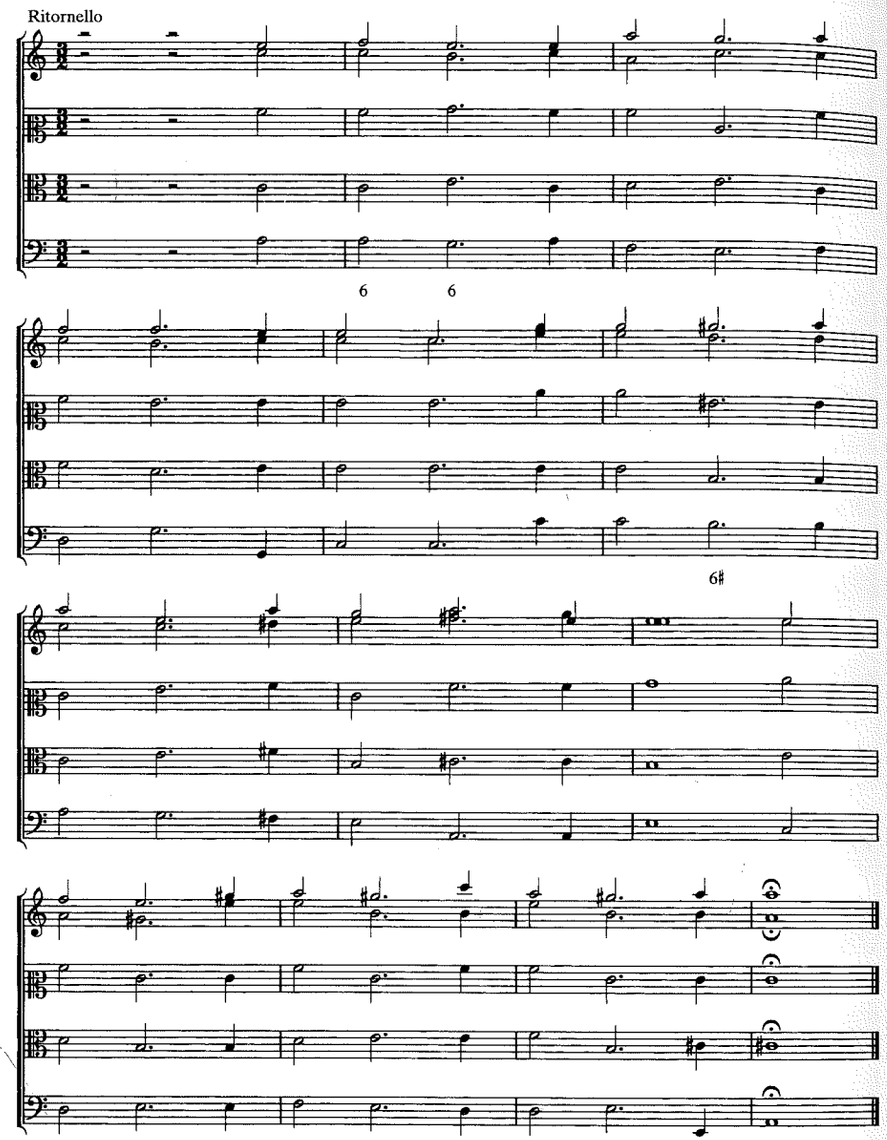
Esempio 22. Francesco Cavalli, *Erismena* (1655), 1.12, Erismena: «Cominicia à respirar» (I-Vnm, It. IV, 417 [=9941]: 25r-26r)



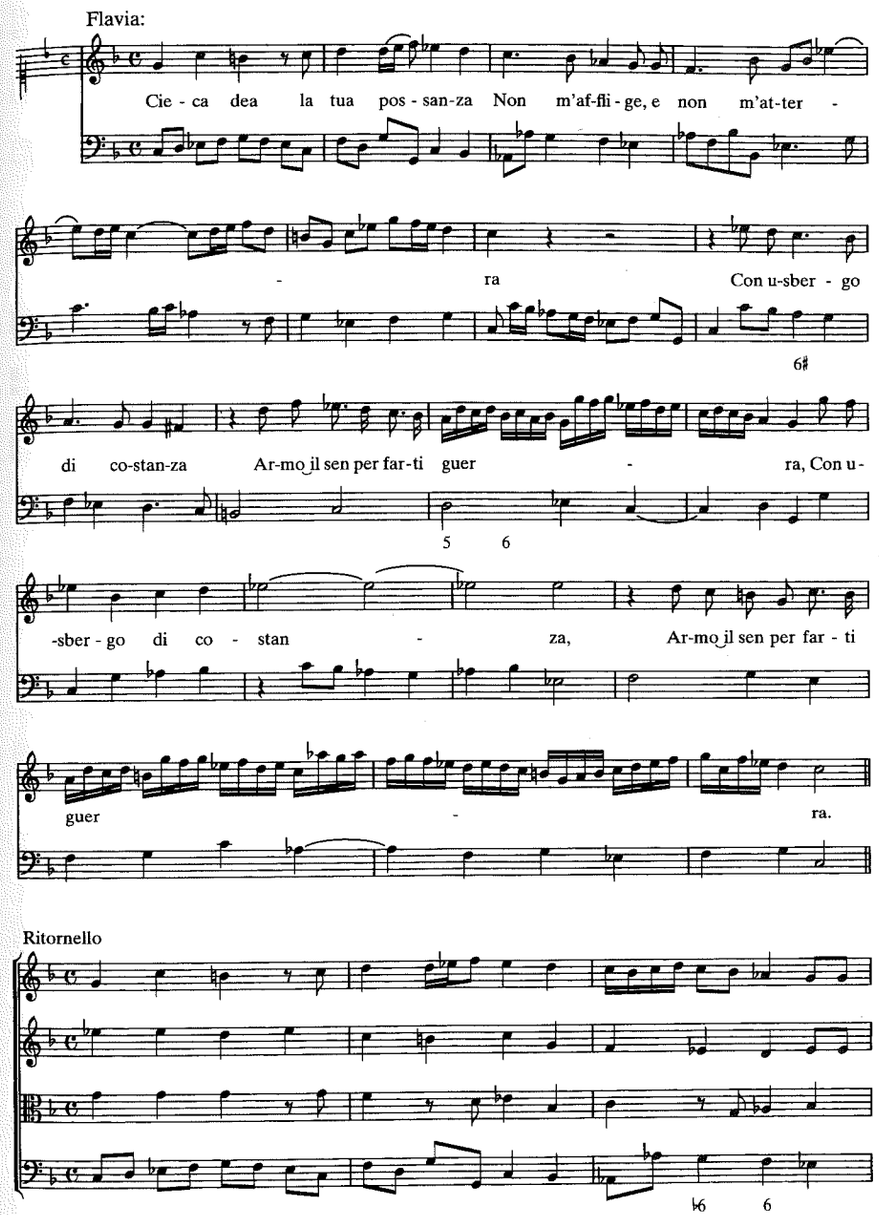


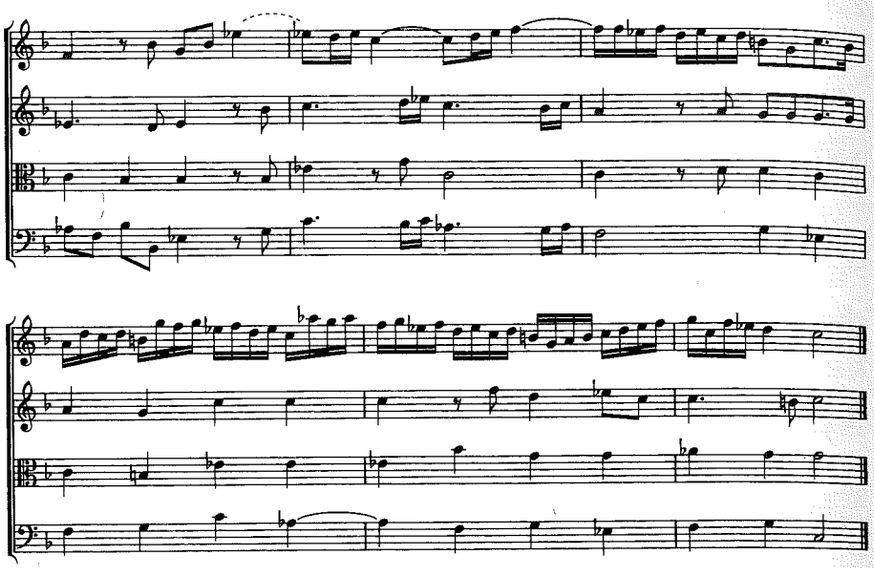
Esempio 23. Antonio Cesti, *Argia* (1669), 1.2, Feraspe: «Aurette vezzose» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 8$^{r\text{-}v}$)



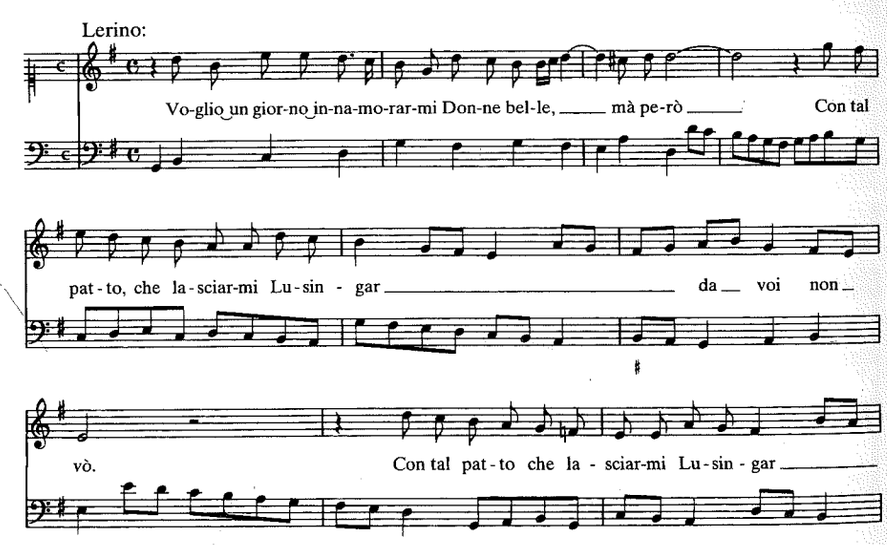


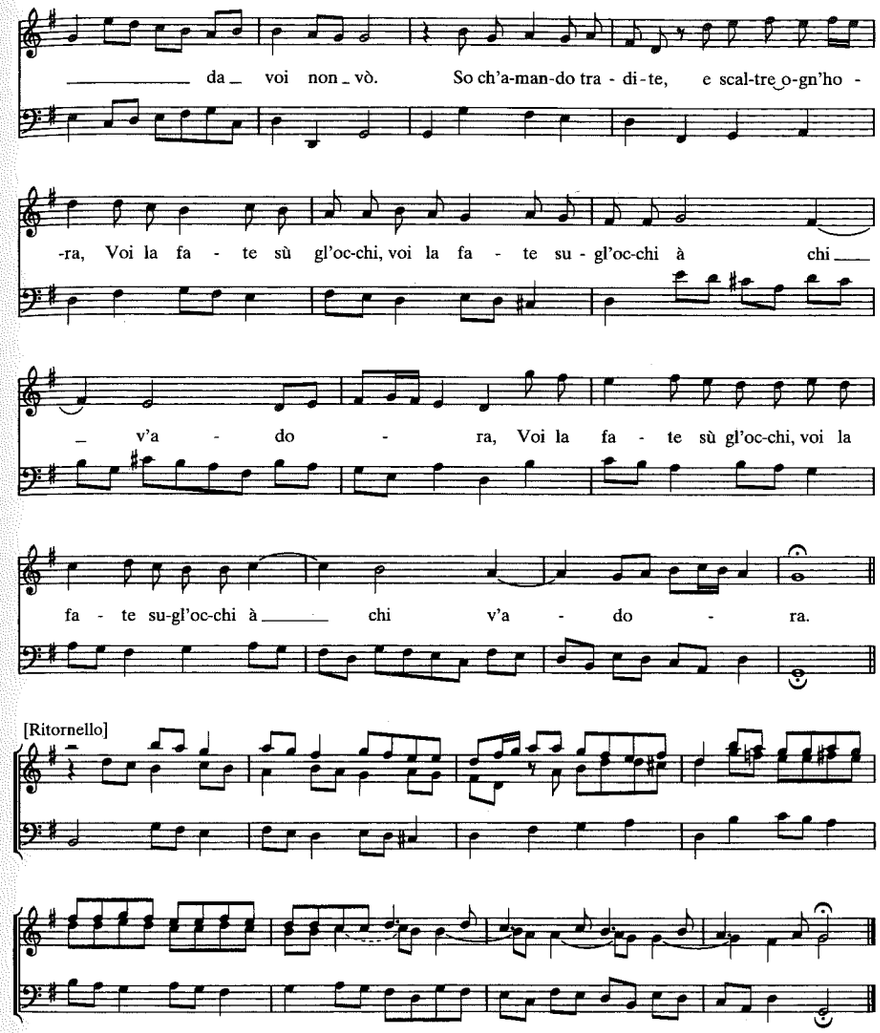
Esempio 24. Giovanni Antonio Boretti, *Eliogabalo* (1668), 1.19, Flavia: «Cieca dea la tua possanza» (I-Vnm, It. IV, 412 [=9937]: 31ᵛ-32ʳ)



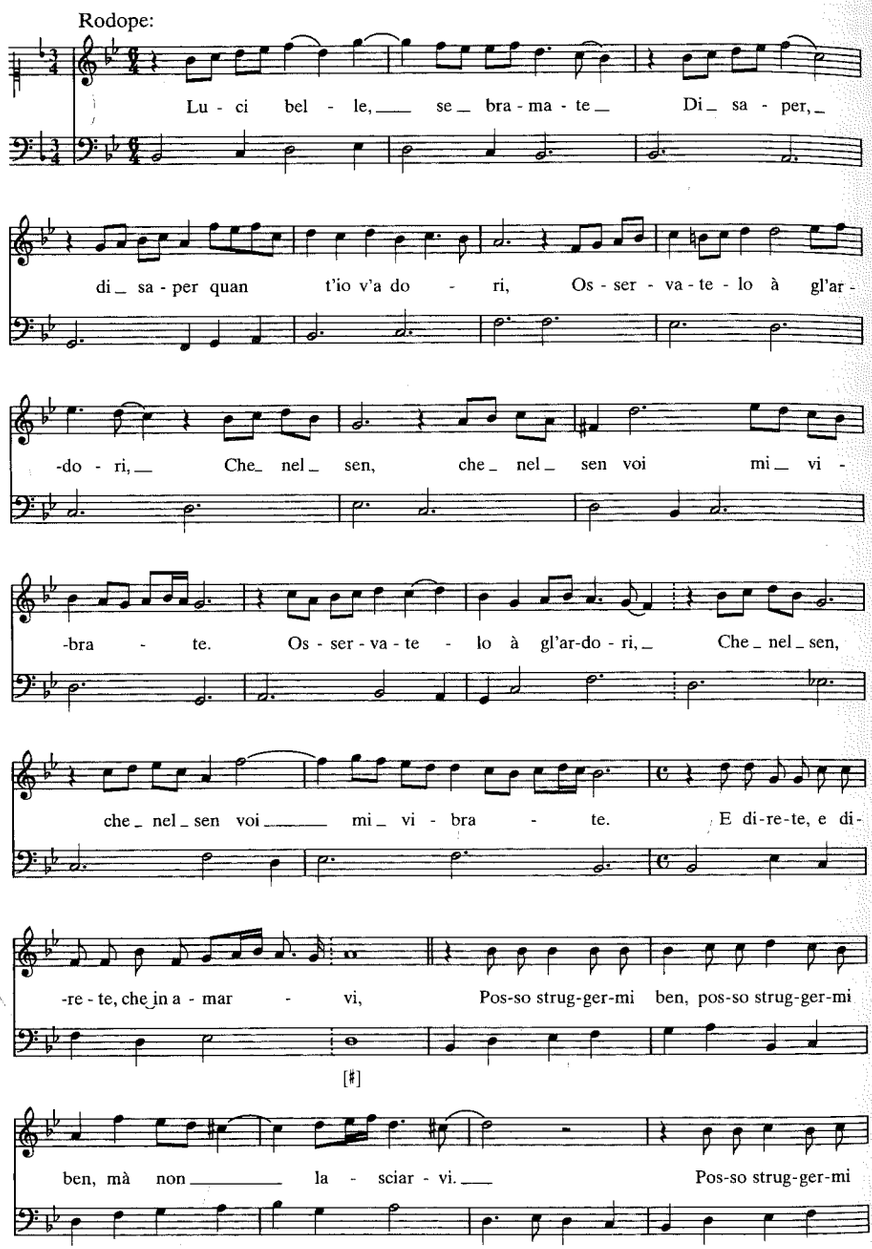


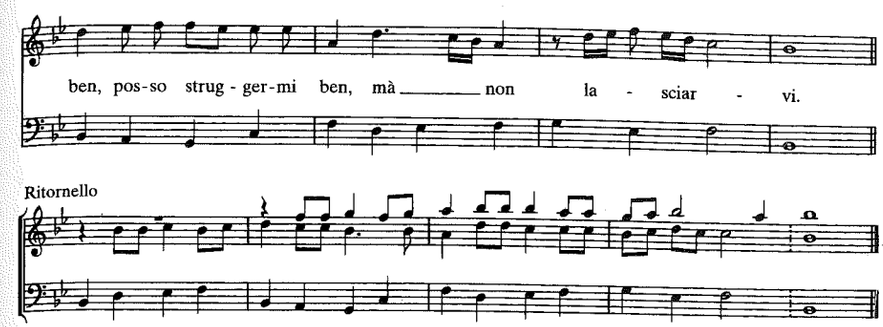
Esempio 25. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), 2.7, Lerino: «Voglio un giorno innamorarmi» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 57^{v}-58^{r})



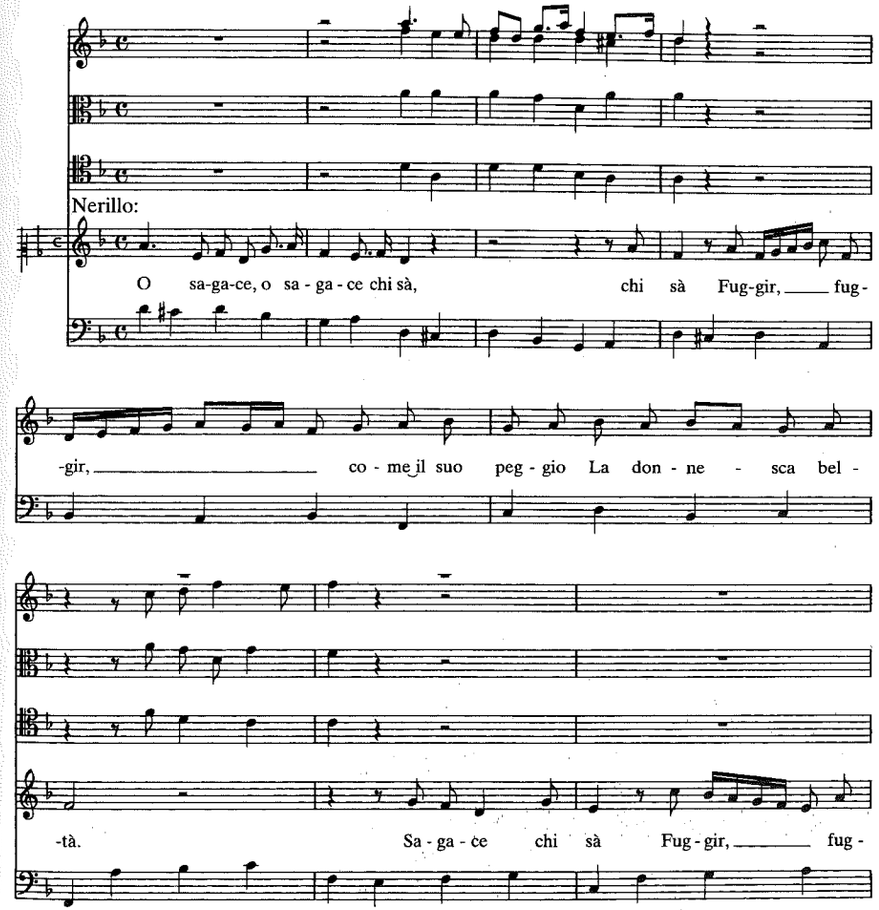


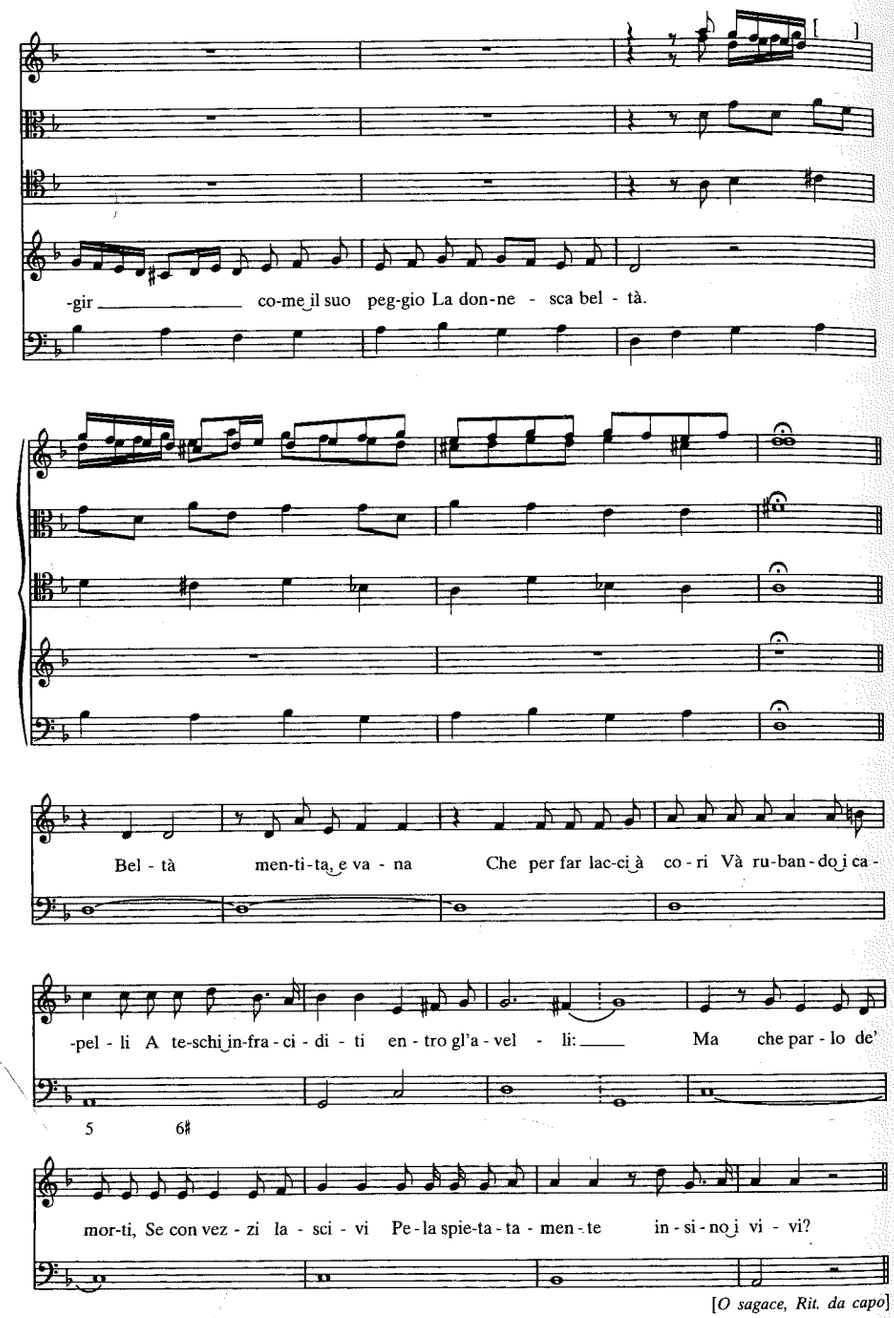
Esempio 26. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), 1.8, Rodope: «Luci belle, se bramate» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 22r-v)

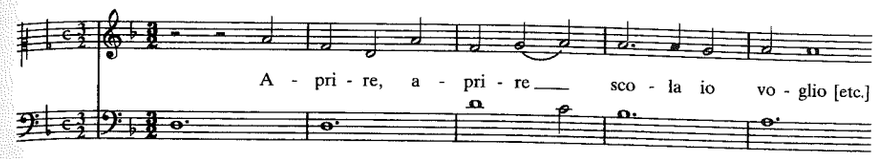




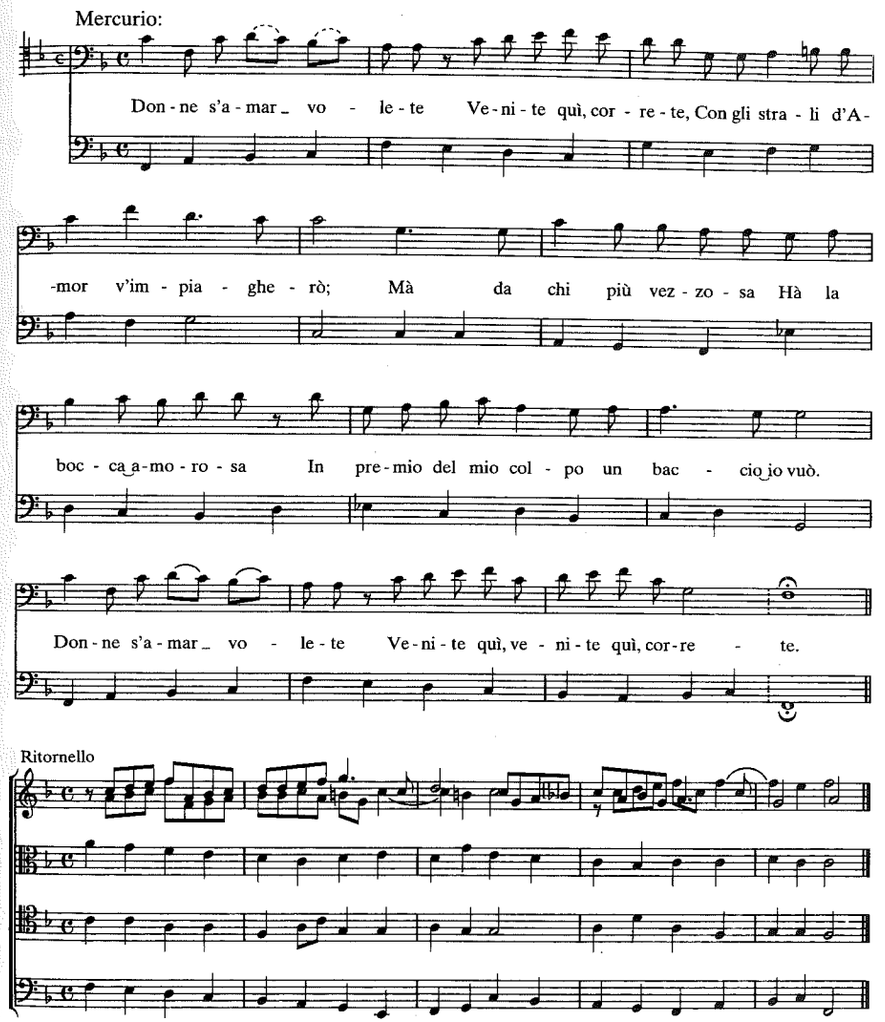
Esempio 27. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), 1.3, Nerillo: «O sagace chi sà» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 17r-20v)



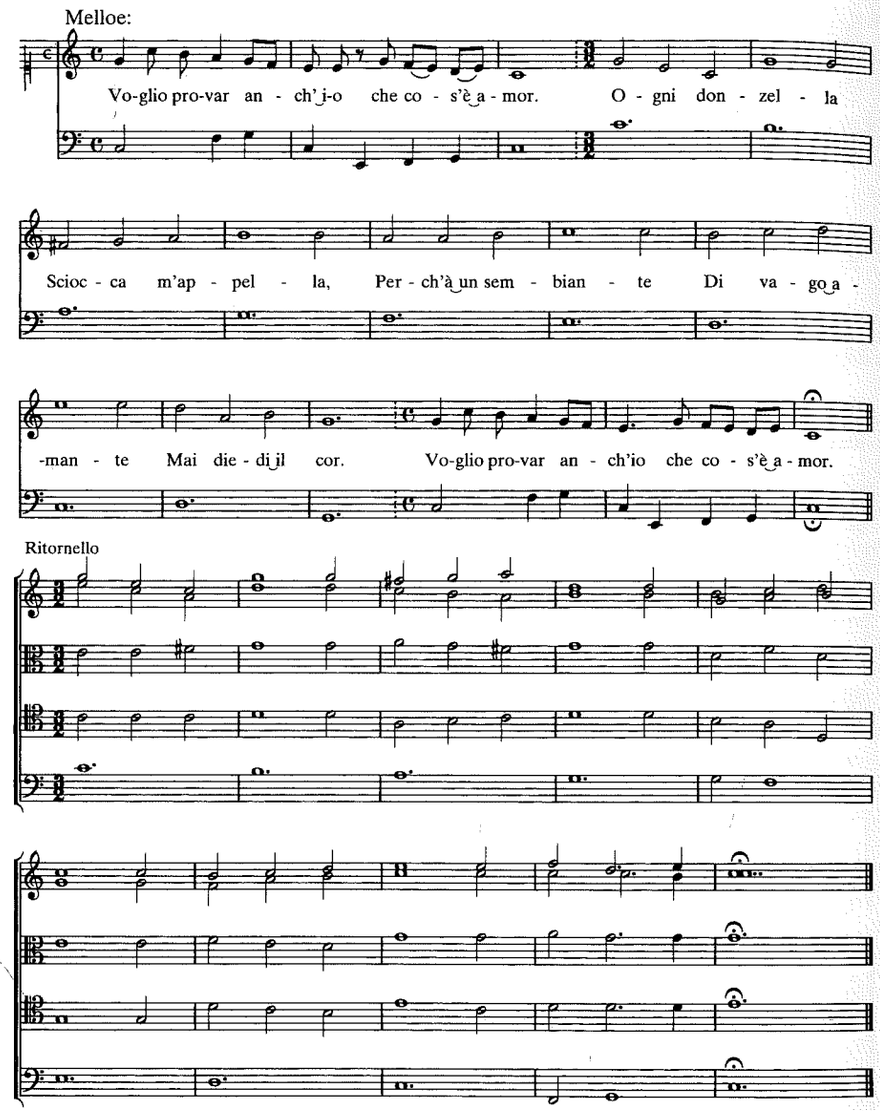




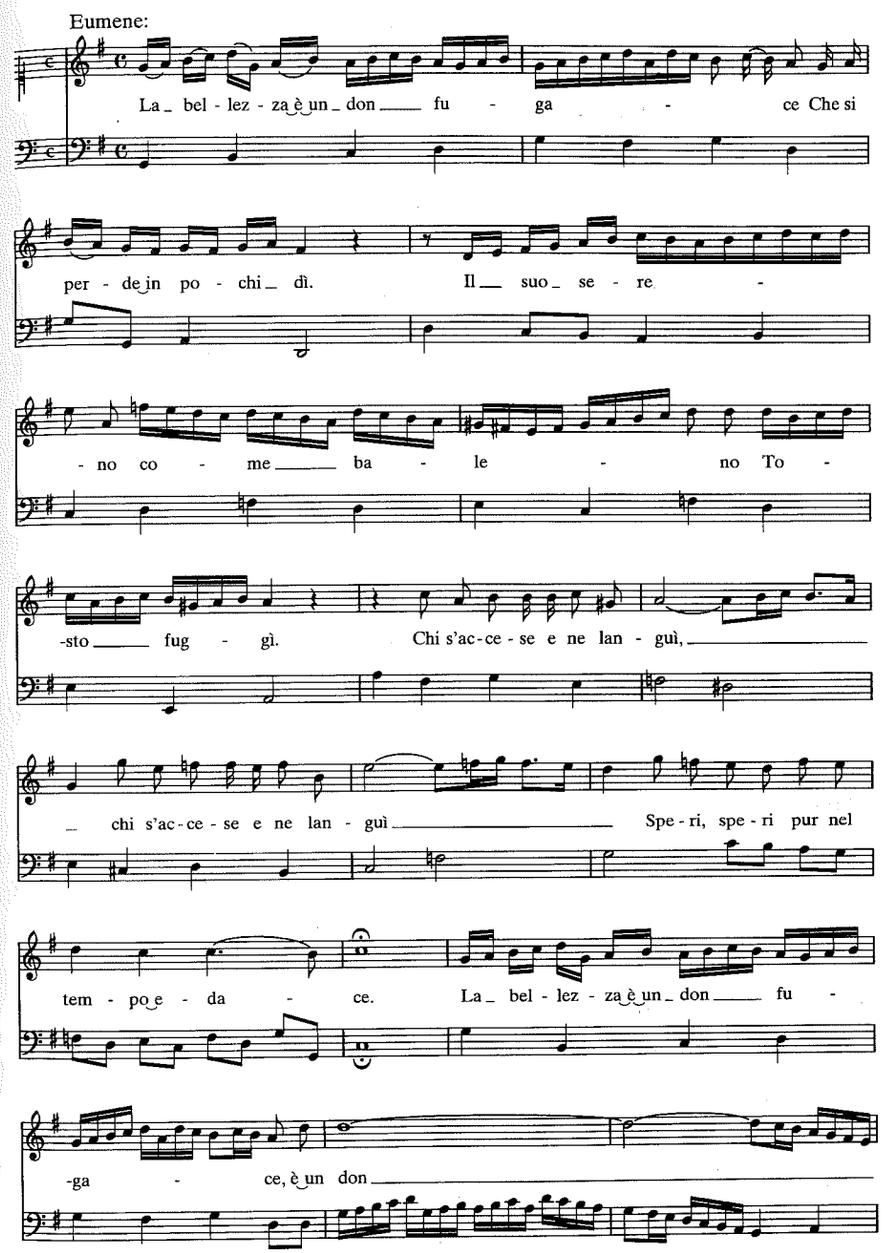
Esempio 28. Francesco Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore* (1642), 3.9, Mercurio: «Donne s'amar volete» (I-Vnm, It. IV, 373 [=9897]: 90r-v)

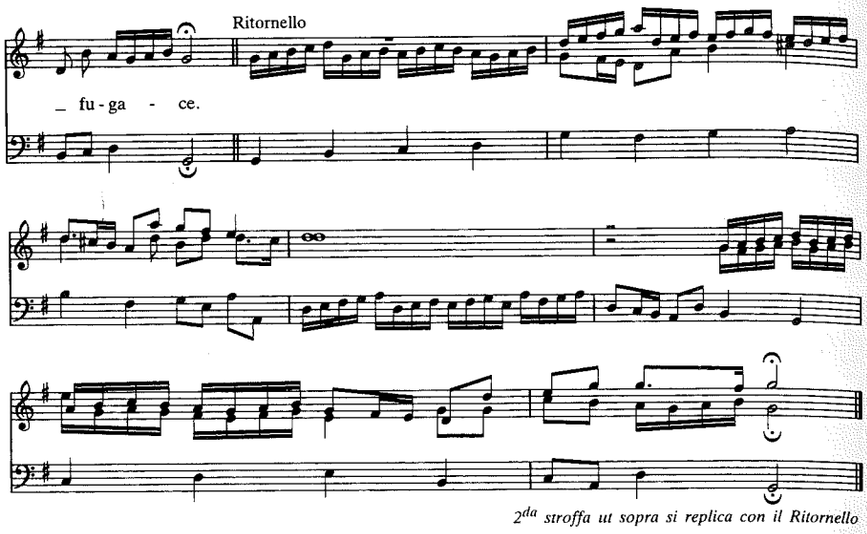


Esempio 29. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), 3.4, Melloe: «Voglio provar anch'io, che cosa è amor» (I-Vnm, It. IV, 356 [=9880]: 85^{r-v})

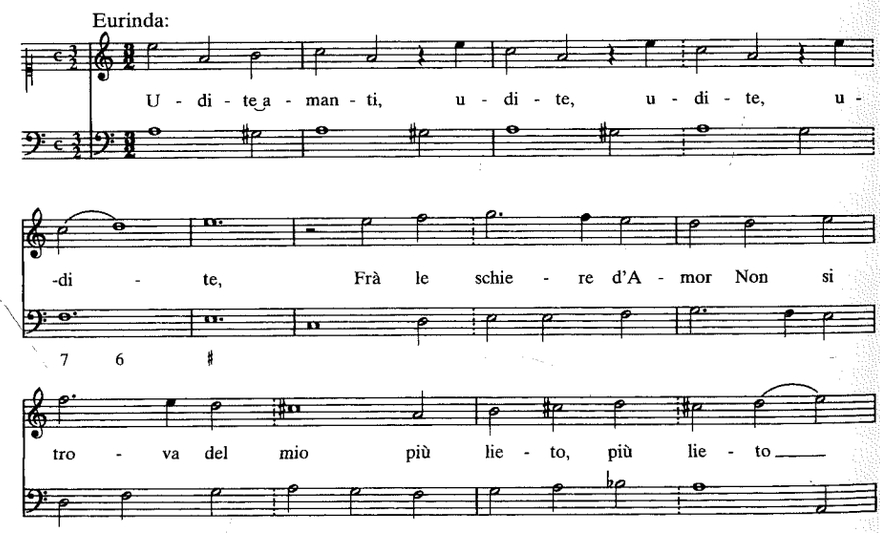


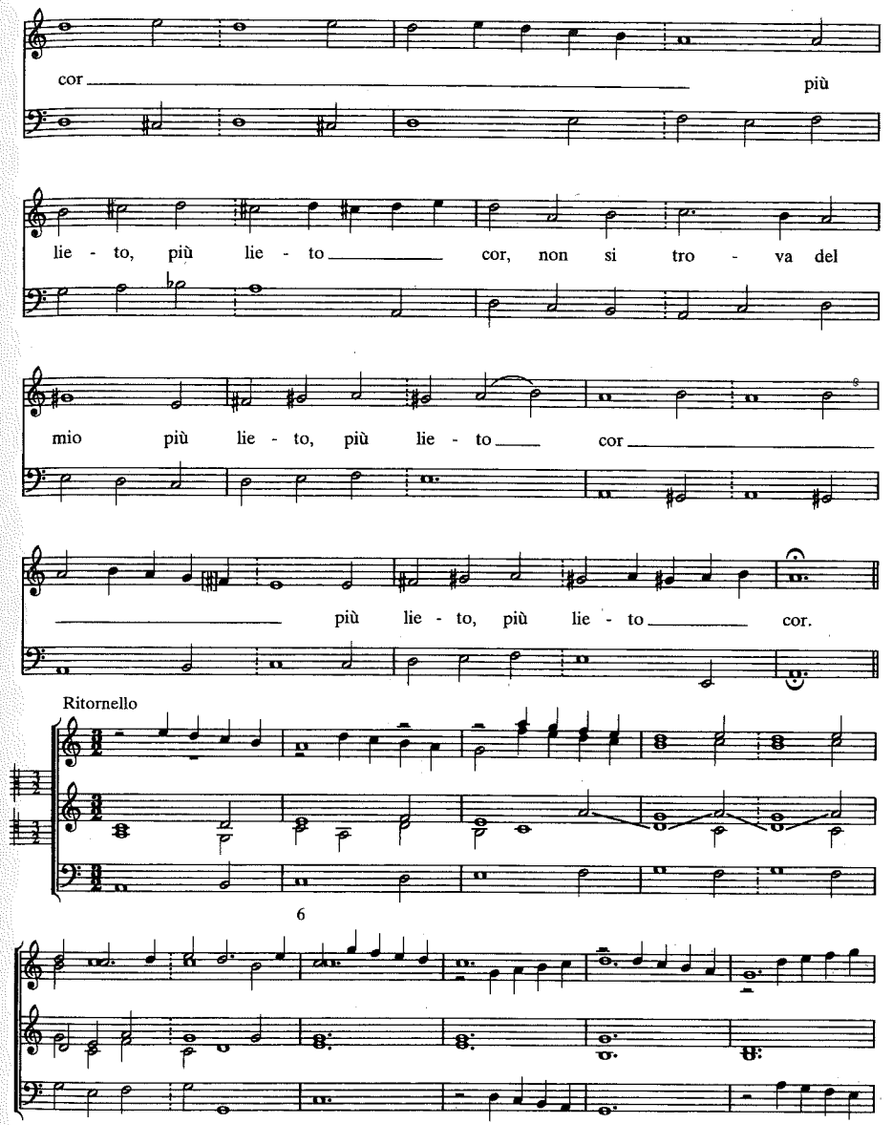
Esempio 30. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), 2.8, Eumene: «La bellezza è un don fugace» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: 90^{v}-91^{r})

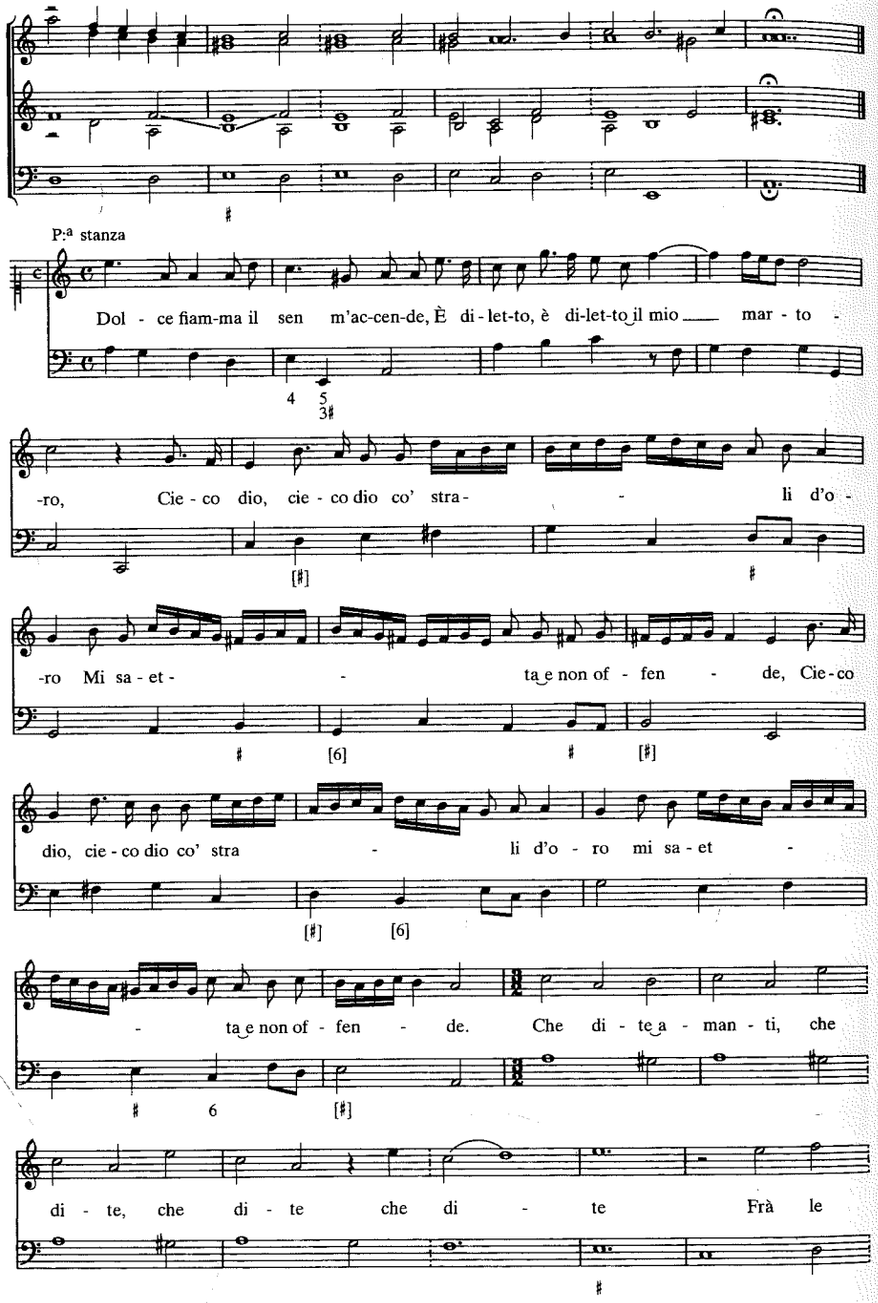


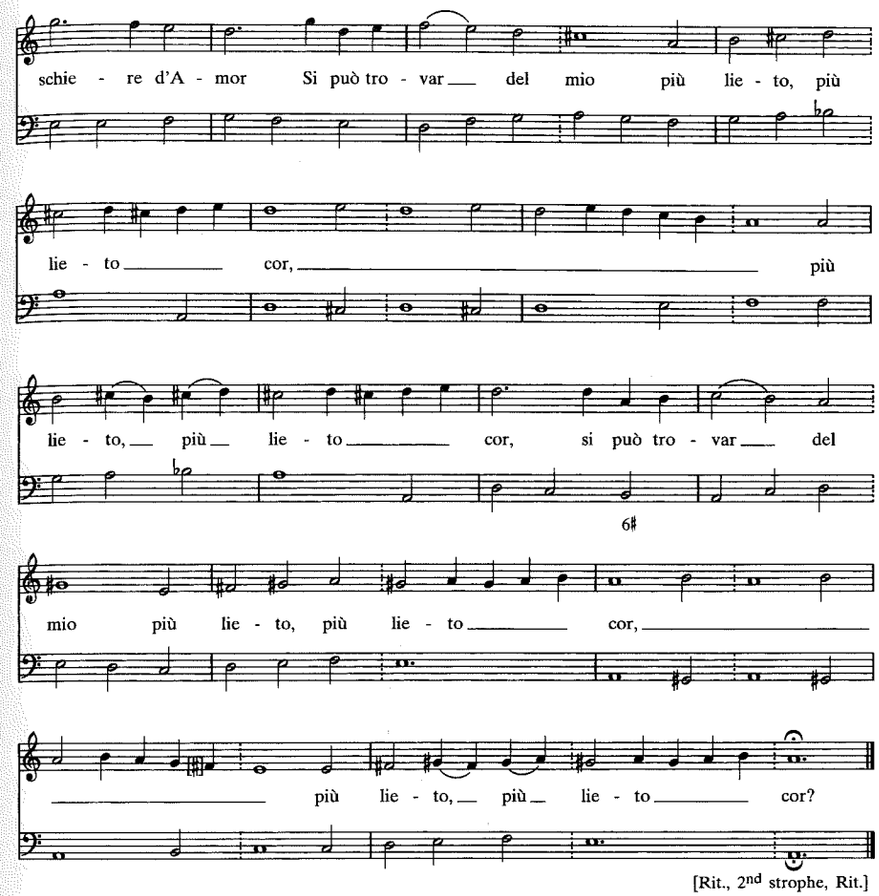


Esempio 31. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), 1.5, Eurinda: «Udite amanti, udite» (I-Vnm, It. IV, 356 [=9880]: 22v-24v)

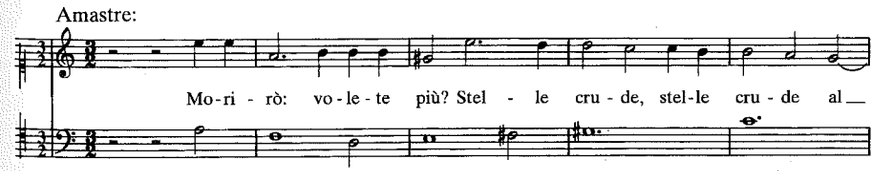


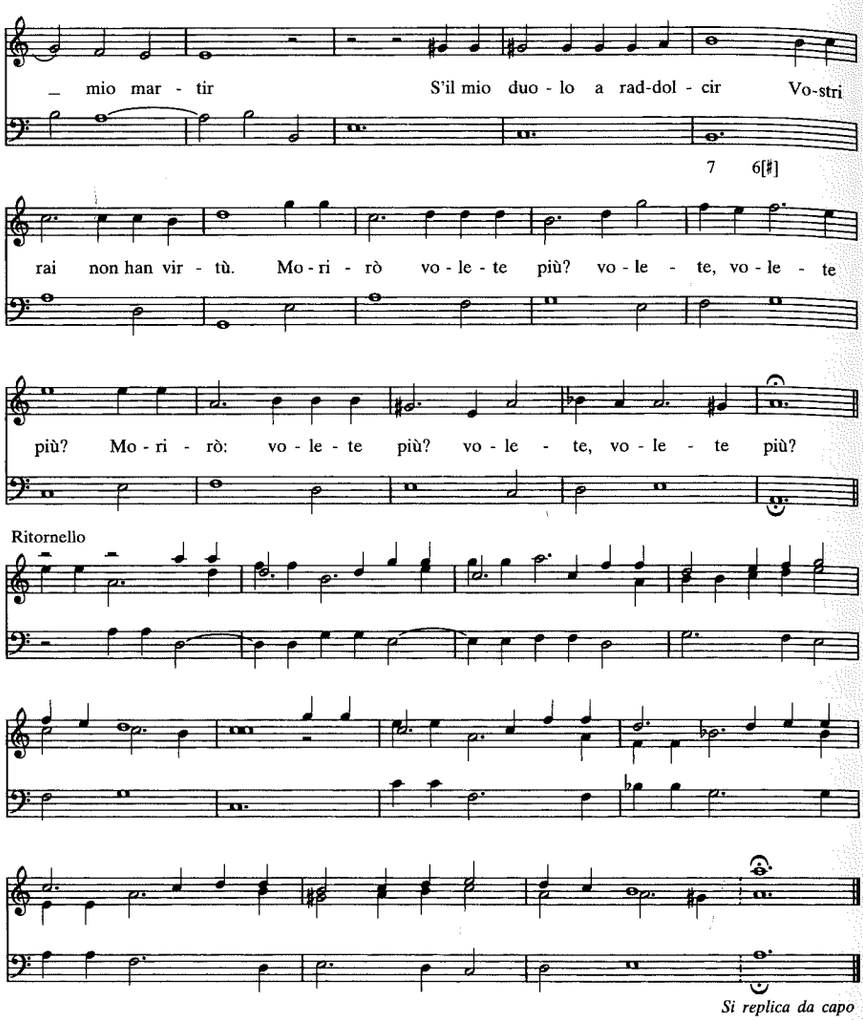




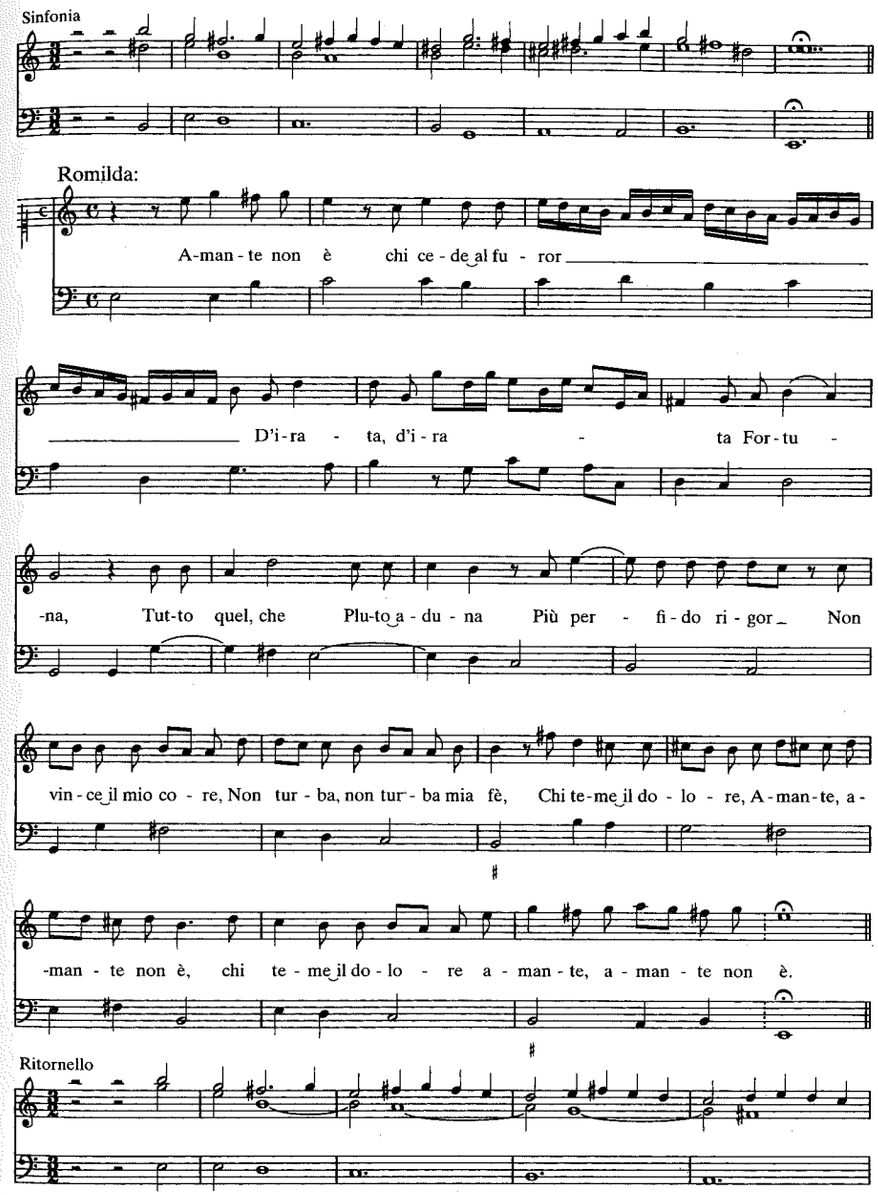


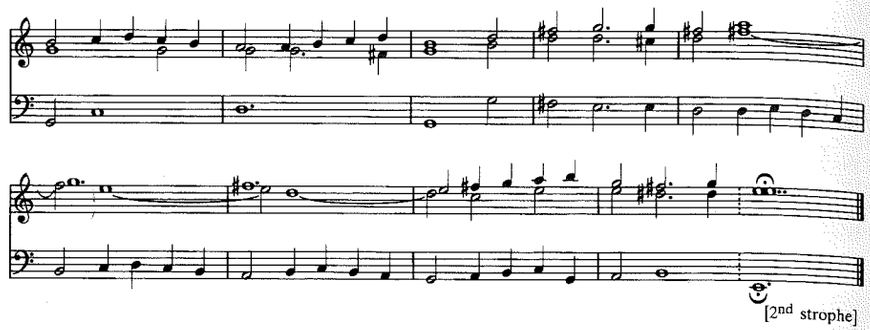
Esempio 32. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), 2.13, Amastre: «Morirò: volete più» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: 101v-102r)



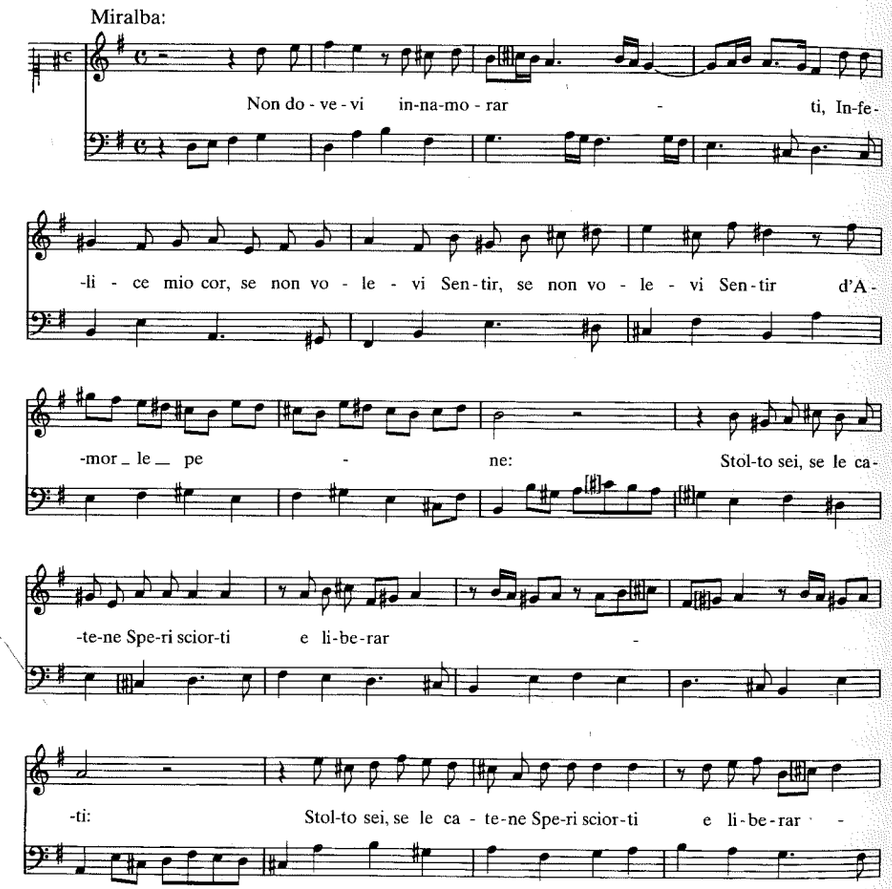


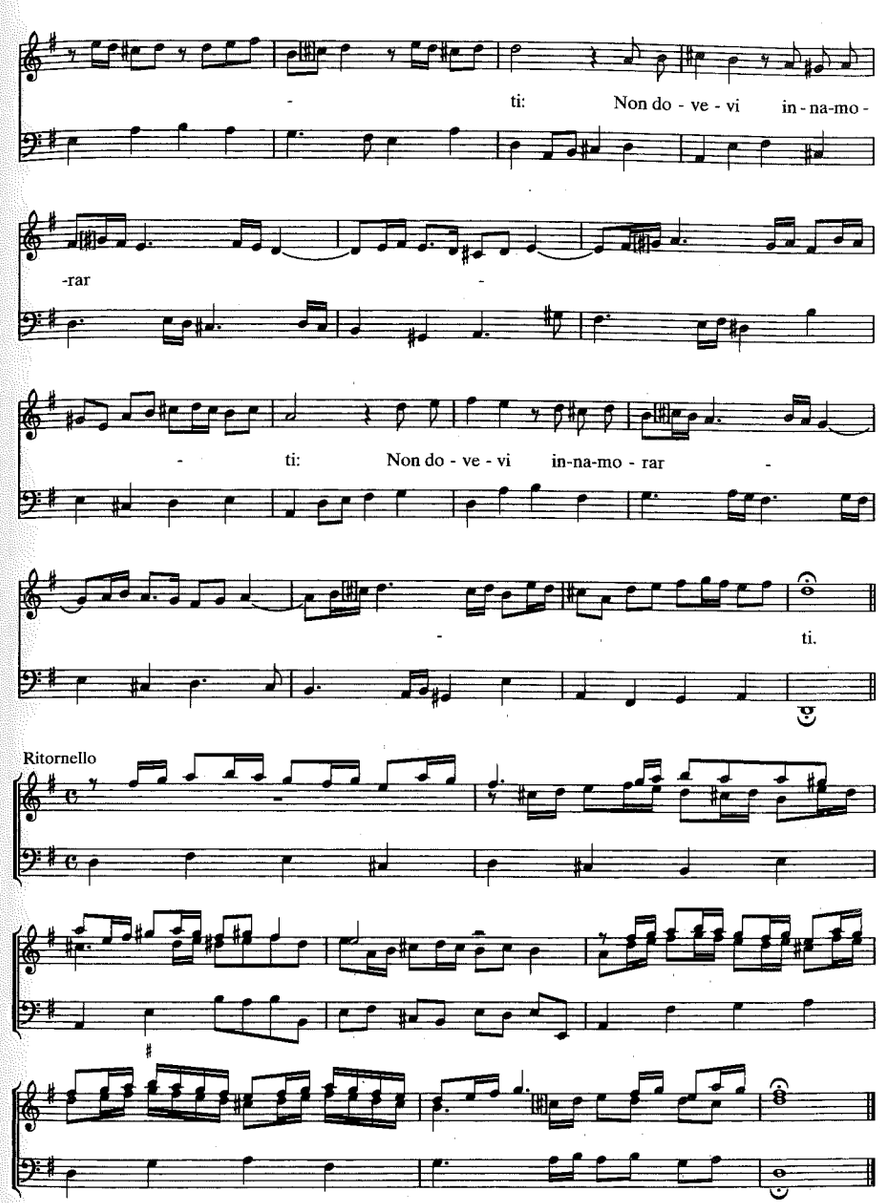
Esempio 33. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), 2.15, Romilda: «Amante non è» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: 108ᵛ-109ʳ)



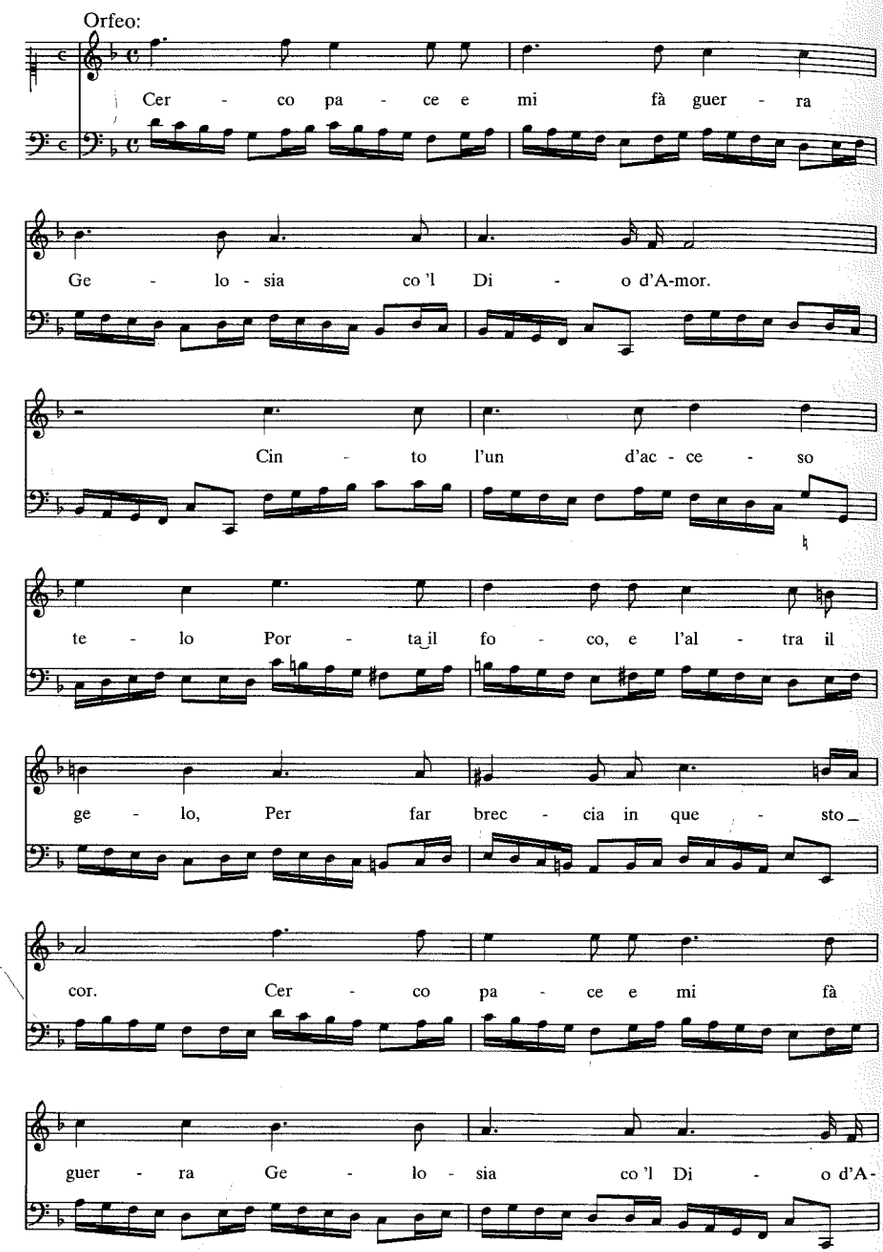


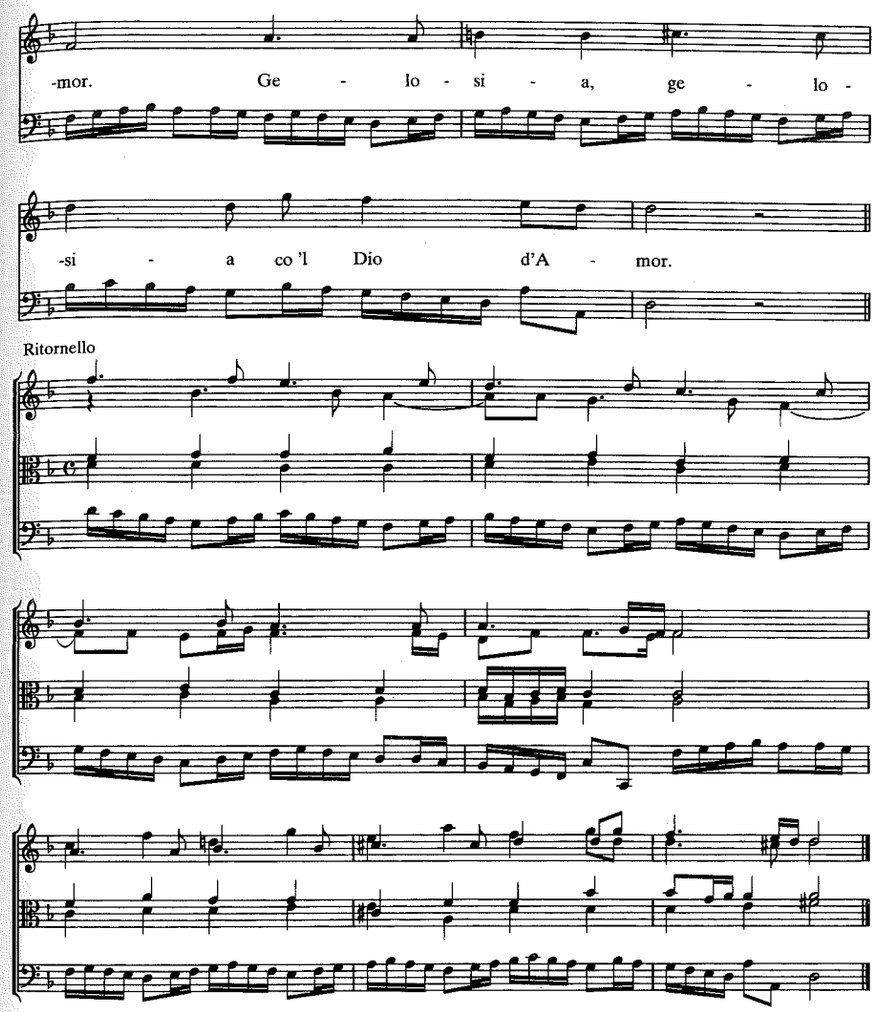
Esempio 34. Francesco Lucio, *Medoro* (1658), 2.14, Miralba: «Non dovevi innamorarti» (I-Vnm, It. IV, 436 [=9960]: 58r-59r)



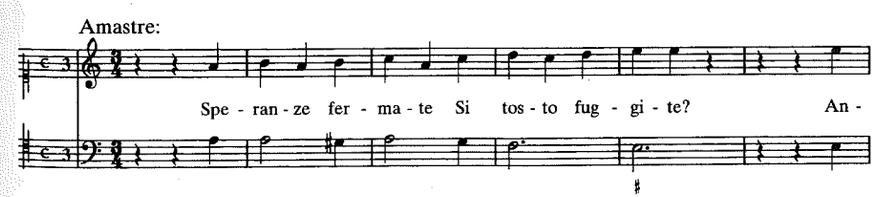


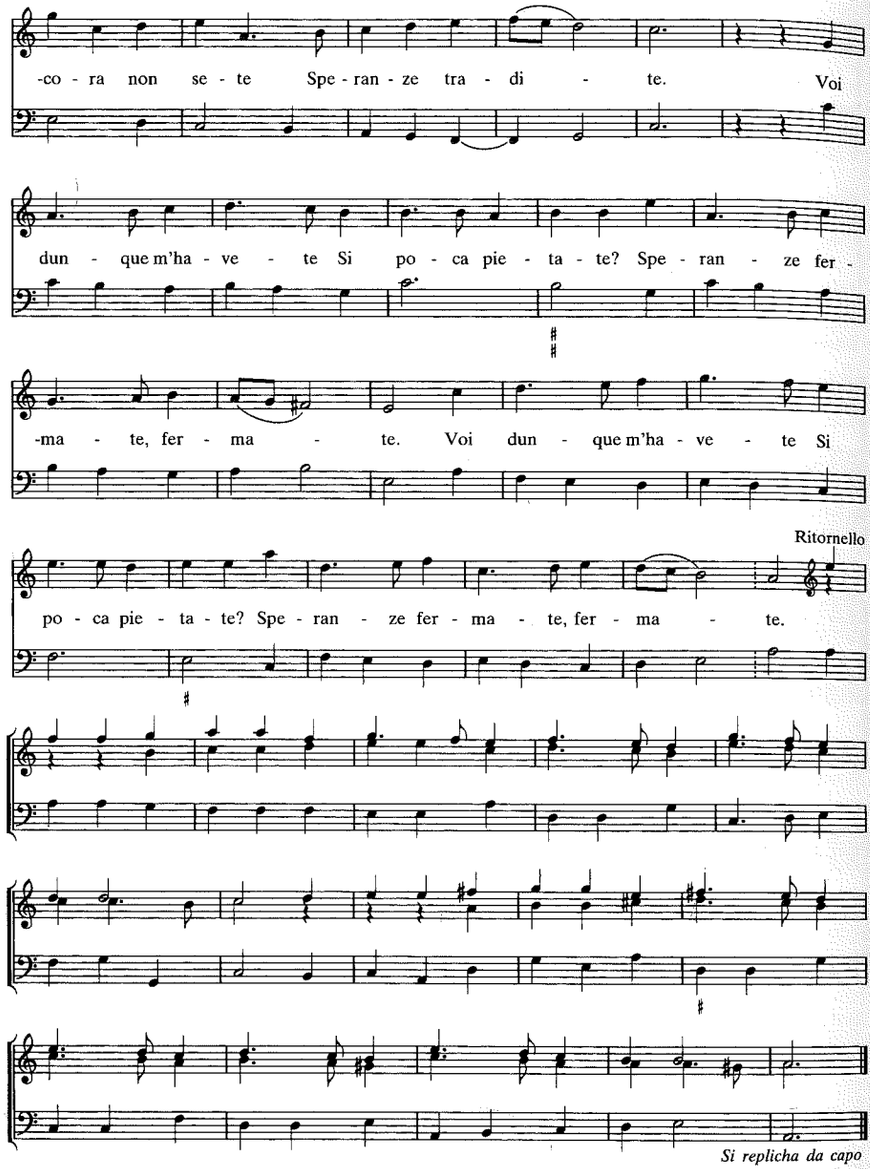
Esempio 35. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), 1.13, Orfeo: «Cerco pace e mi fà guerra» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 23ᵛ-24ʳ)



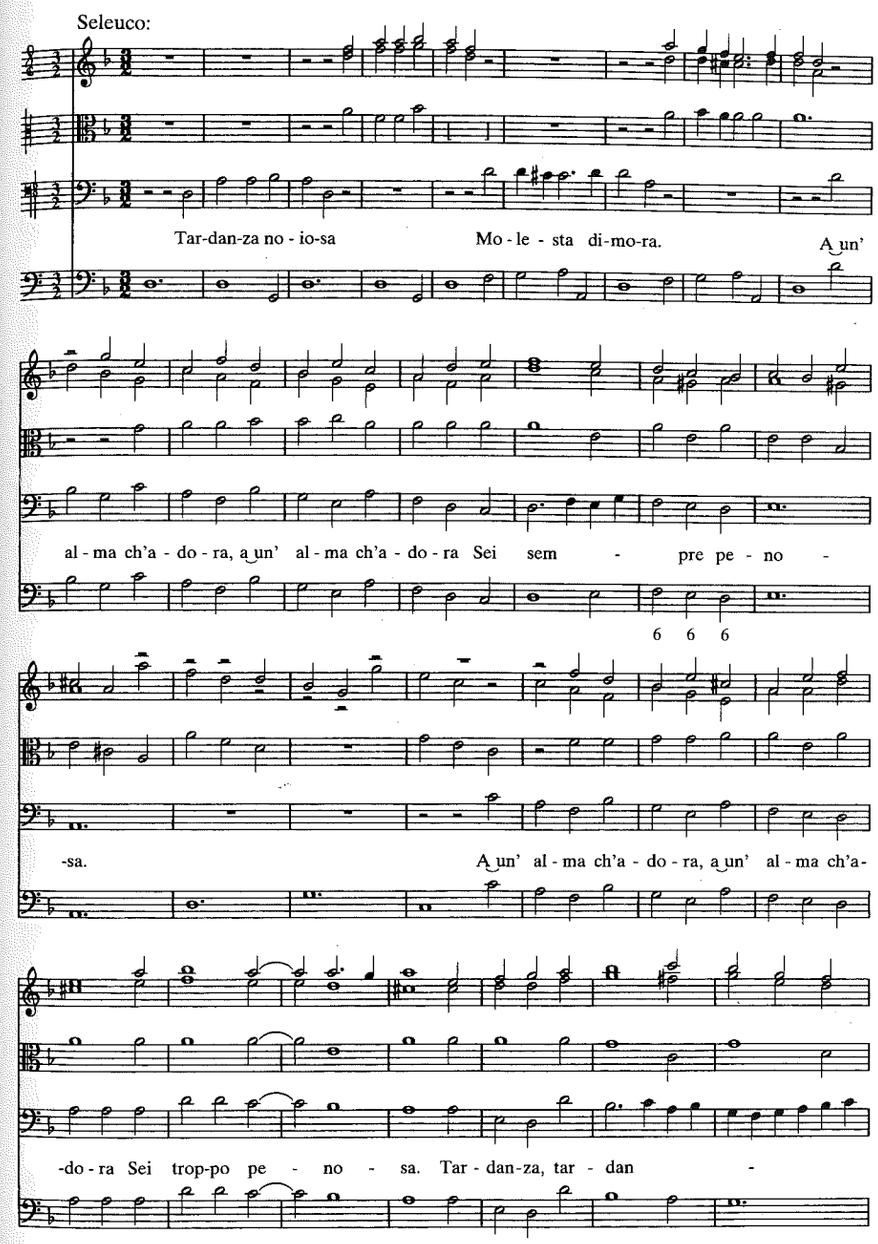


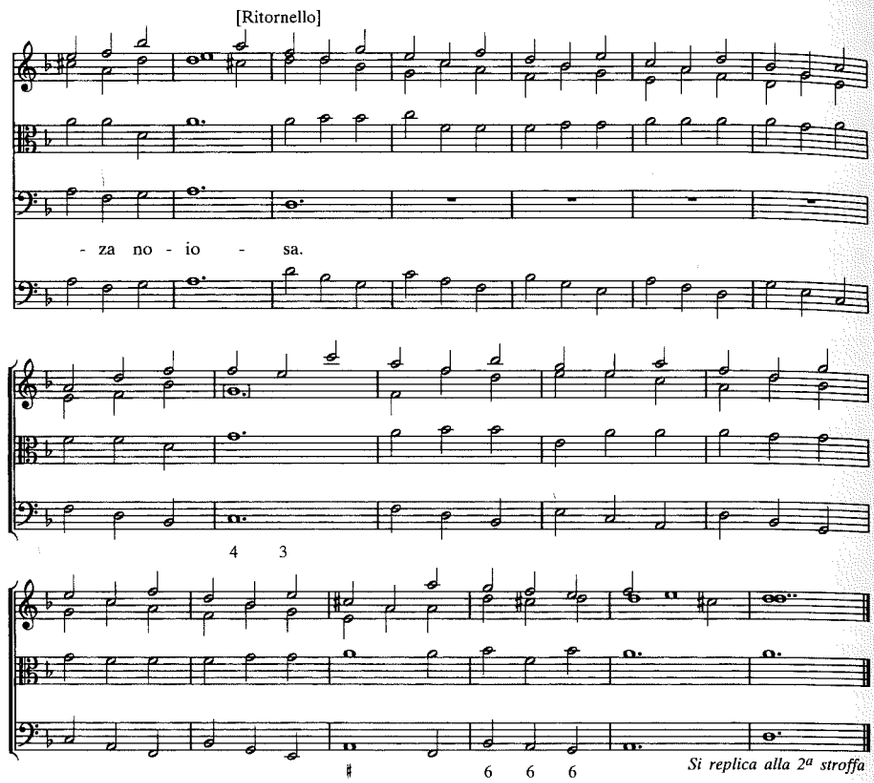
Esempio 36. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), 2.1, Amastre: «Speranze fermate» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: 68ʳ-ᵛ)



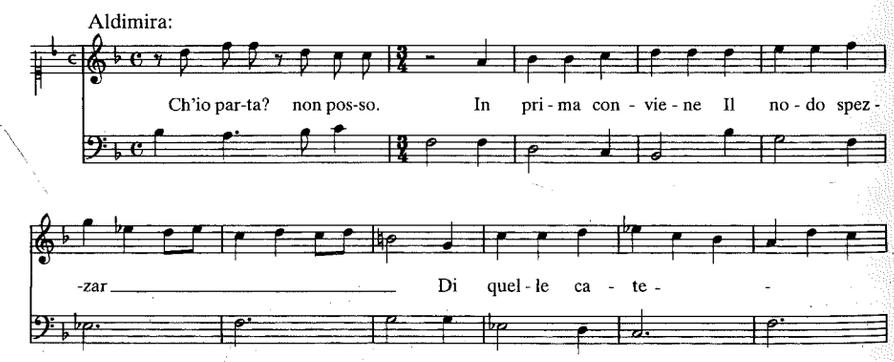


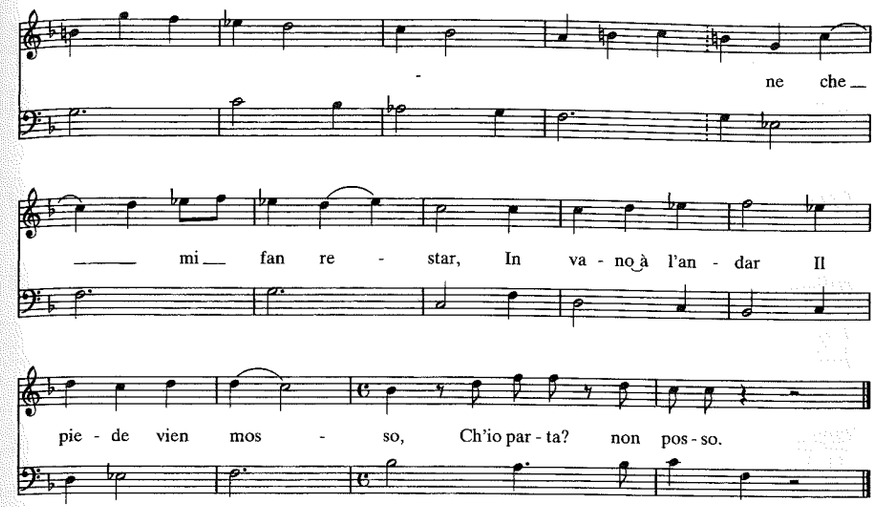
Esempio 37. Antonio Sartorio, *Seleuco* (1666), 1.7, Seleuco: «Tardanza noiosa» (I-Vnm, It. IV, 454 [=9978]: [14ᵛ-15ᵛ])



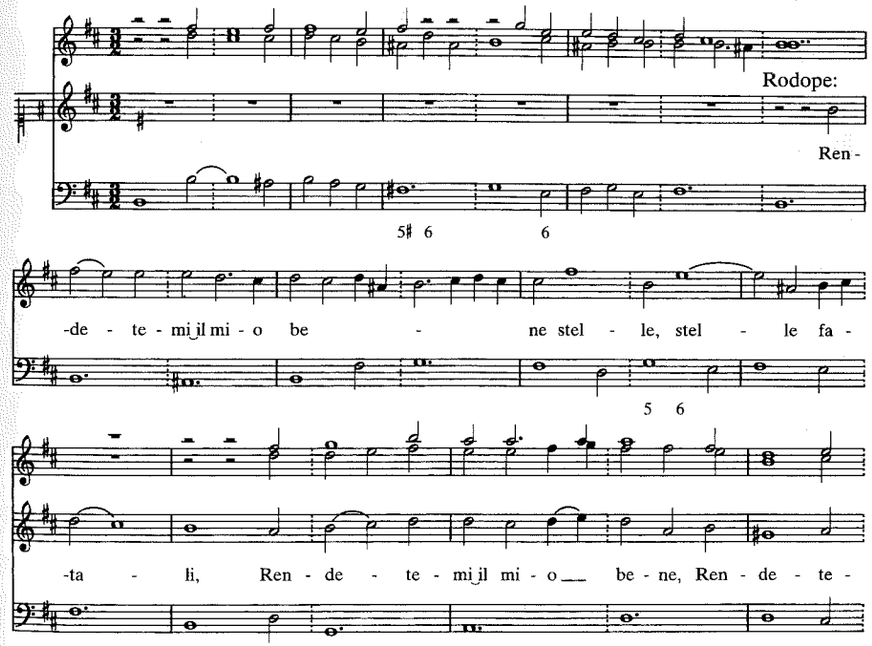


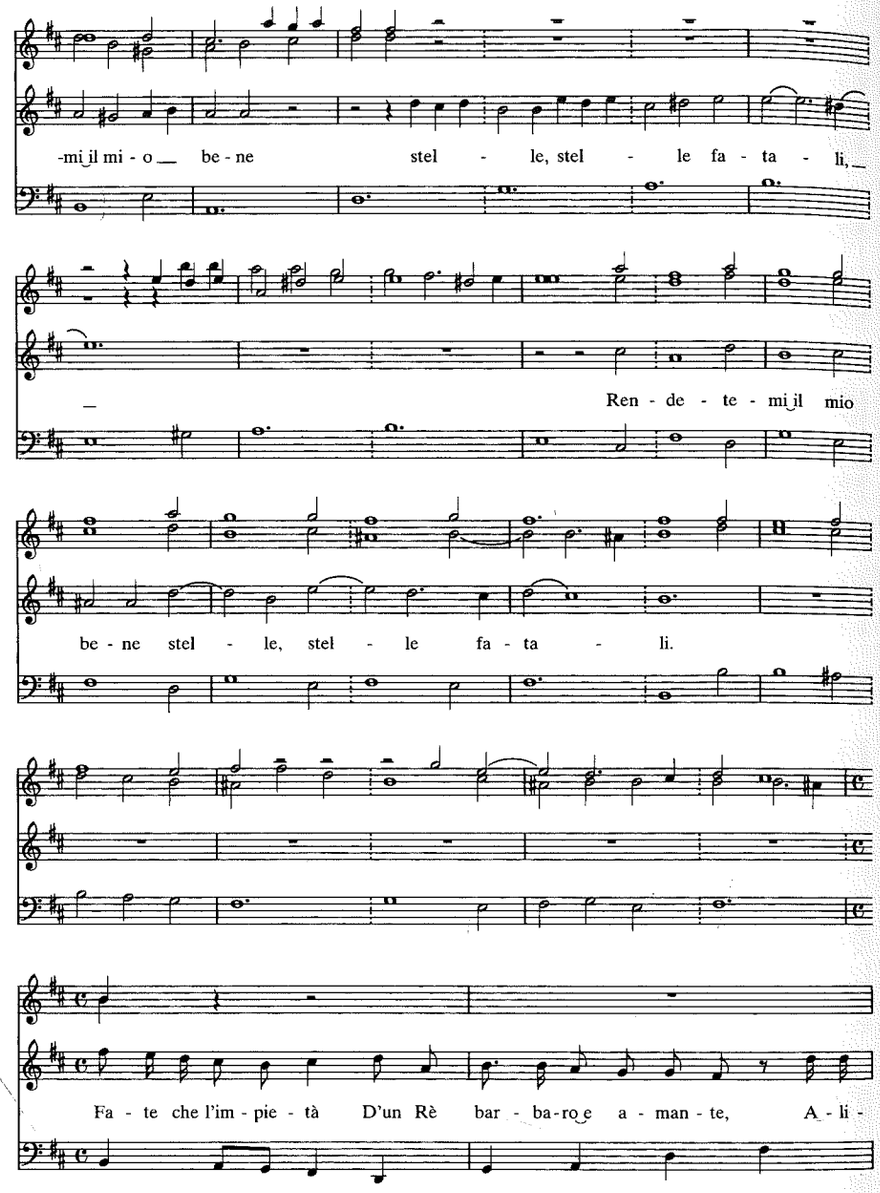
Esempio 38. Francesco Cavalli, *Erismena* (1655), 3.12, Aldimira: «Ch'io parta? non posso» (I-Vnm, It. IV, 417 [=9941]: 99ᵛ-100ʳ)

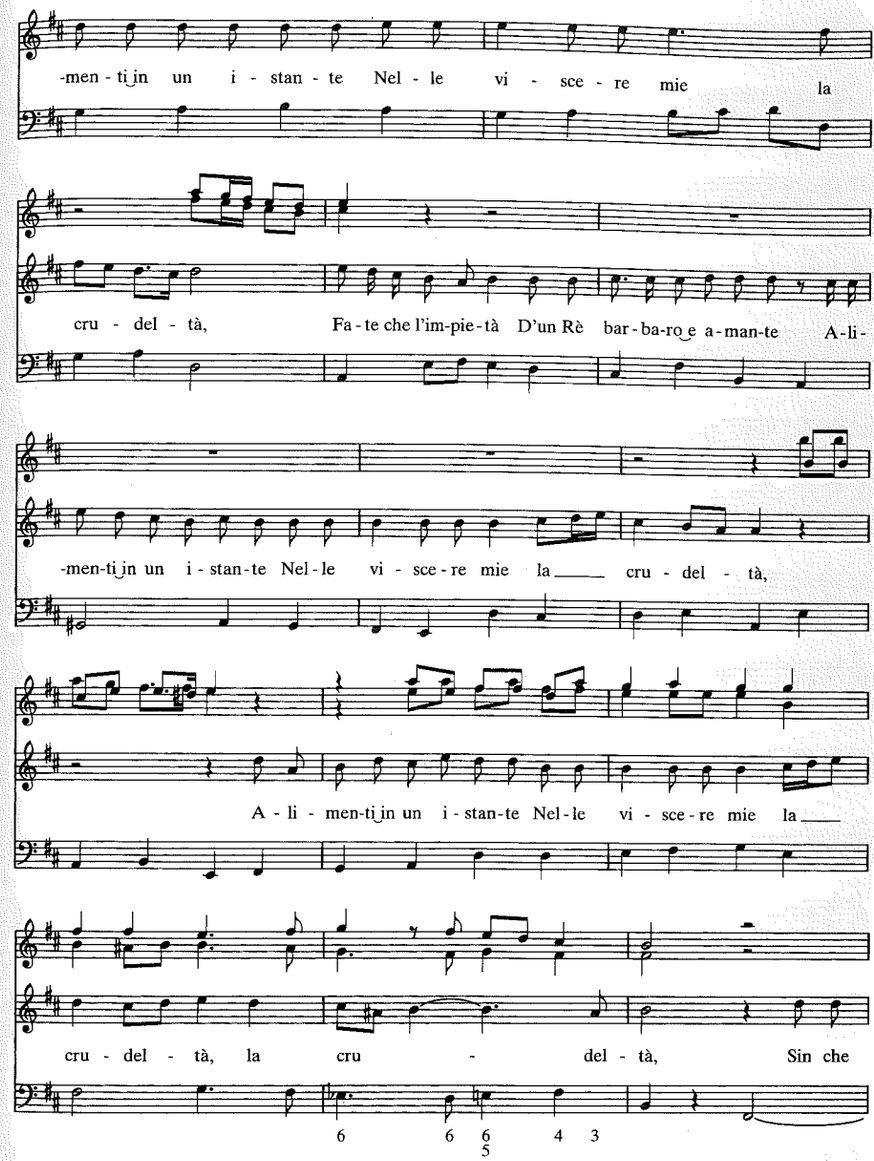


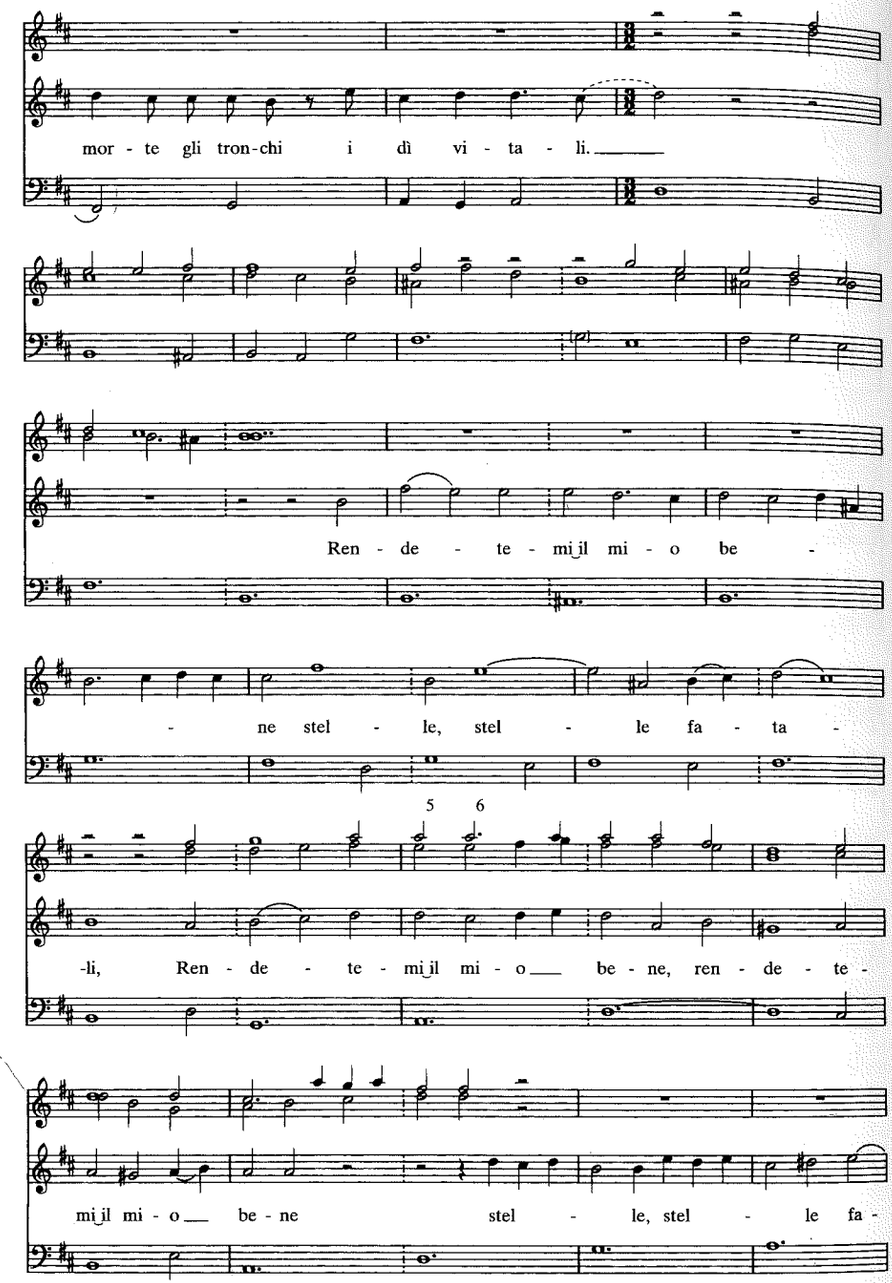


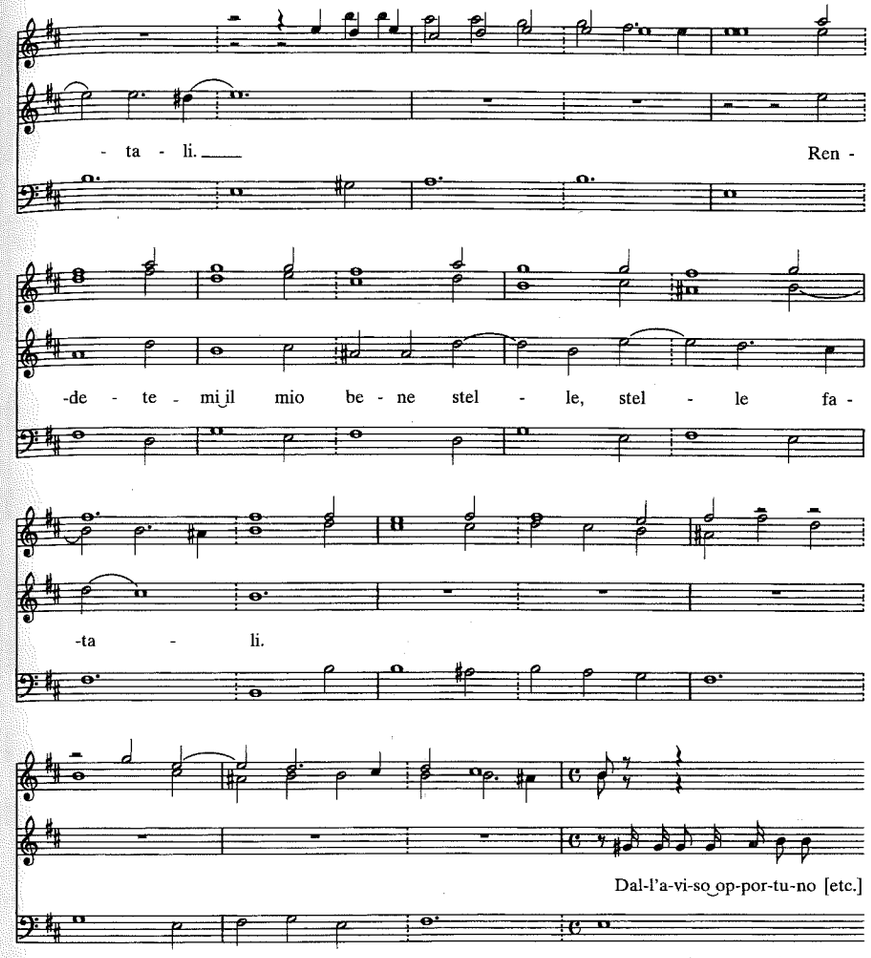
Esempio 39. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), 3.8, Rodope: «Rendetemi il mio ben stelle fatali» (I-MOe Mus. F 1301: 138ᵛ-141ᵛ)



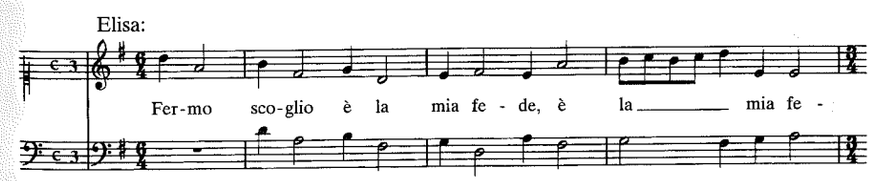

-mi il mi - o be - ne stel - le, stel - le fa - ta - li,
Ren - de - te - mi il mio
be - ne stel - le, stel - le fa - ta - li.
Fa - te che l'im - pie - tà D'un Rè bar - ba-ro e a - man - te, A - li -

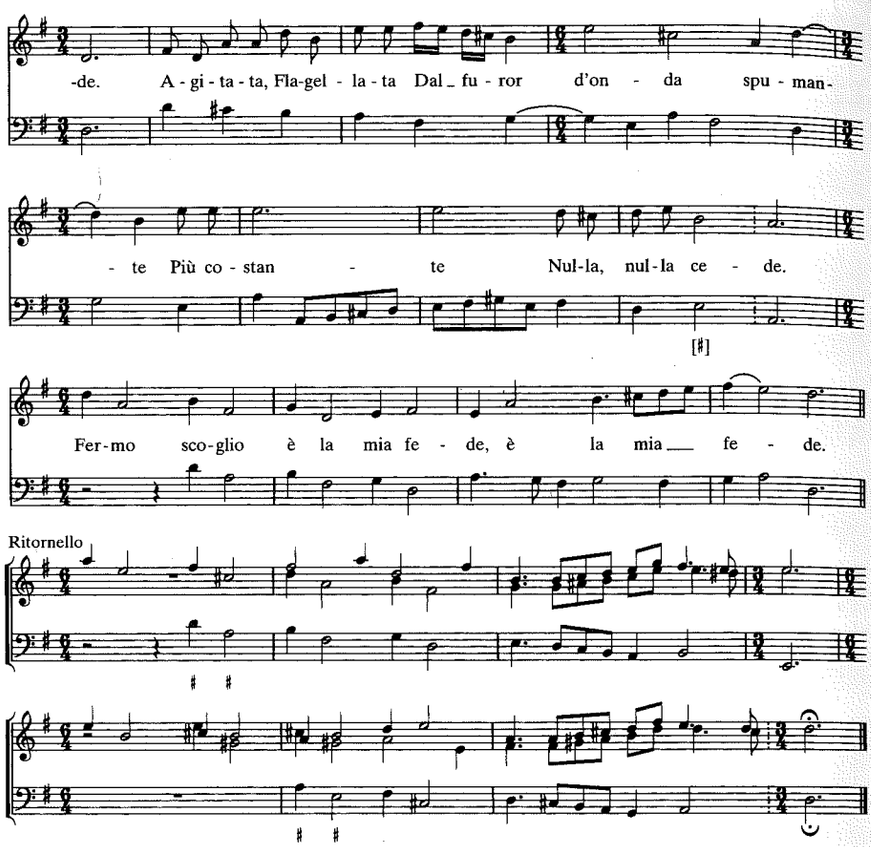

-men - ti in un i - stan - te Nel - le vi - sce - re mie la
cru - del - tà, Fa - te che l'im-pie-tà D'un Rè bar - ba-ro e a-man-te A-li-
-men-ti in un i-stan-te Nel-le vi - sce-re mie la cru - del - tà,
A - li - men-ti in un i-stan-te Nel-le vi - sce-re mie la
cru - del - tà, la cru - del - tà, Sin che
6 6 6 4 3
5



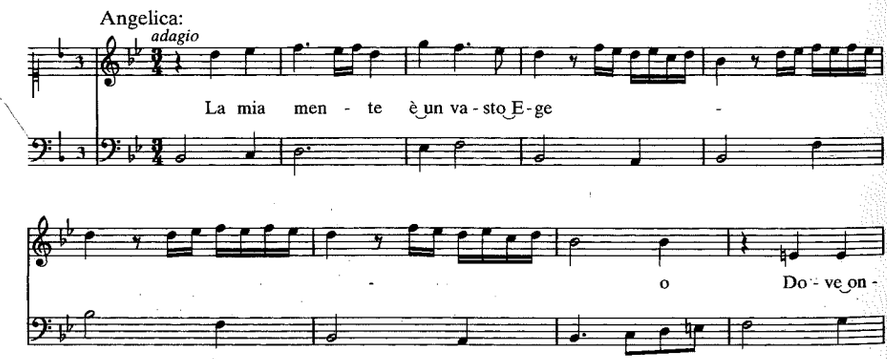


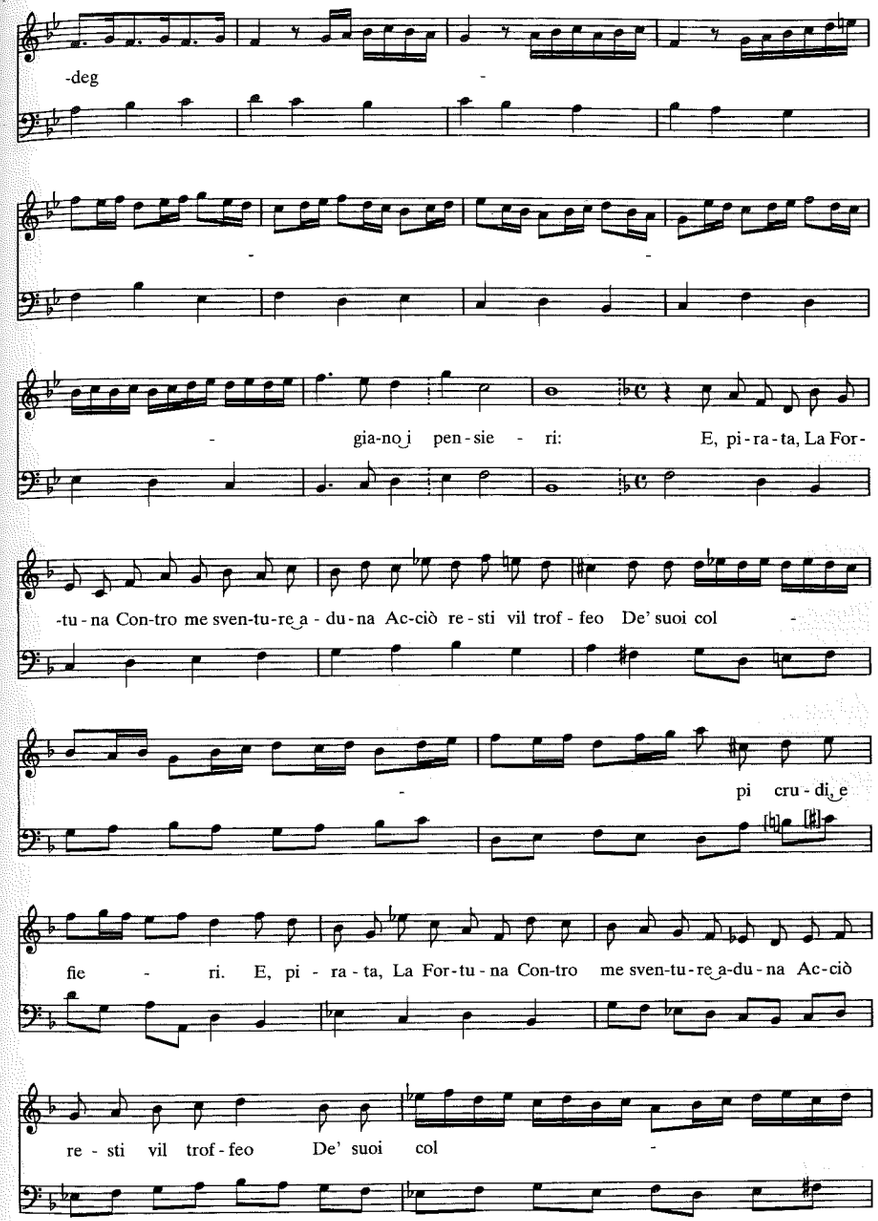
Esempio 40. Francesco Cavalli, *Mutio Scevola* (1665), 1.13, Elisa: «Fermo scoglio è la mia fede» (I-Vnm, It. IV, 364 [=9888]: 34r)

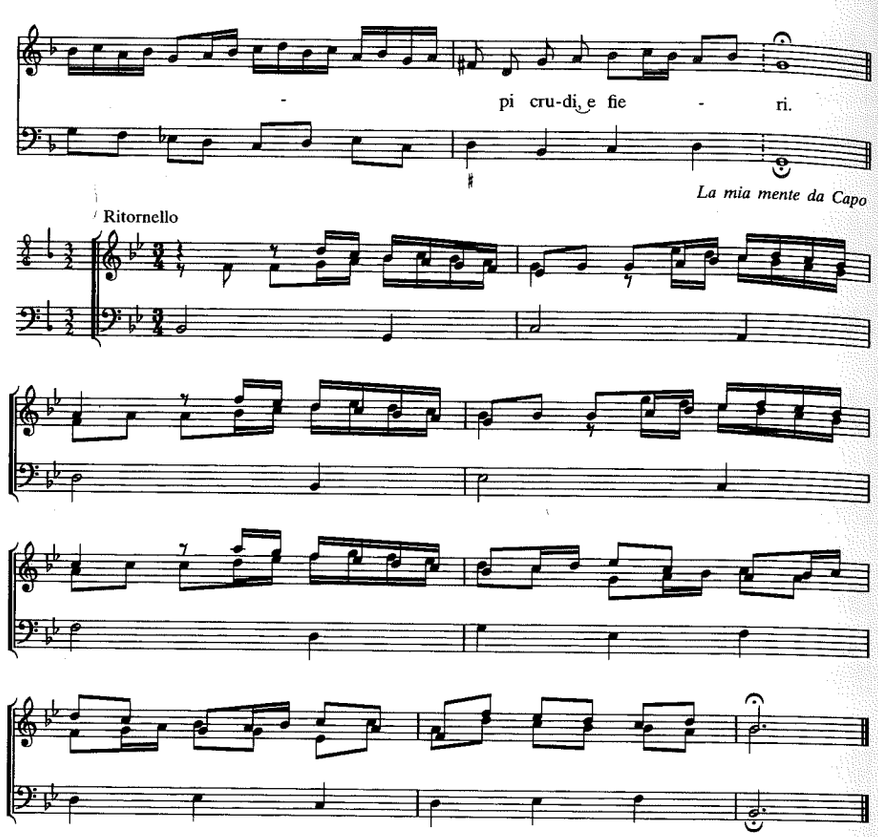




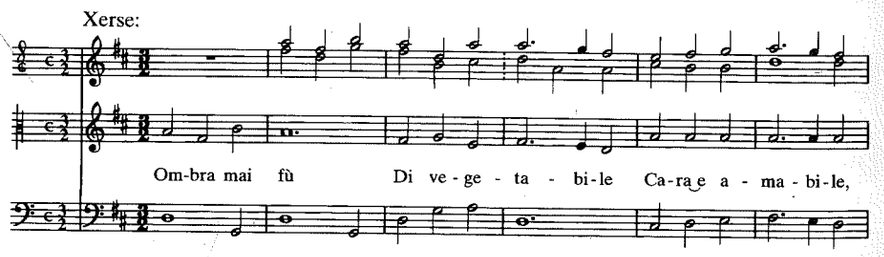
Esempio 41. Francesco Lucio, *Medoro* (1658), 3.11, Angelica: «La mia mente è un vasto Egeo» (I-Vnm, It. IV, 436 [=9960]: 85r-86r)

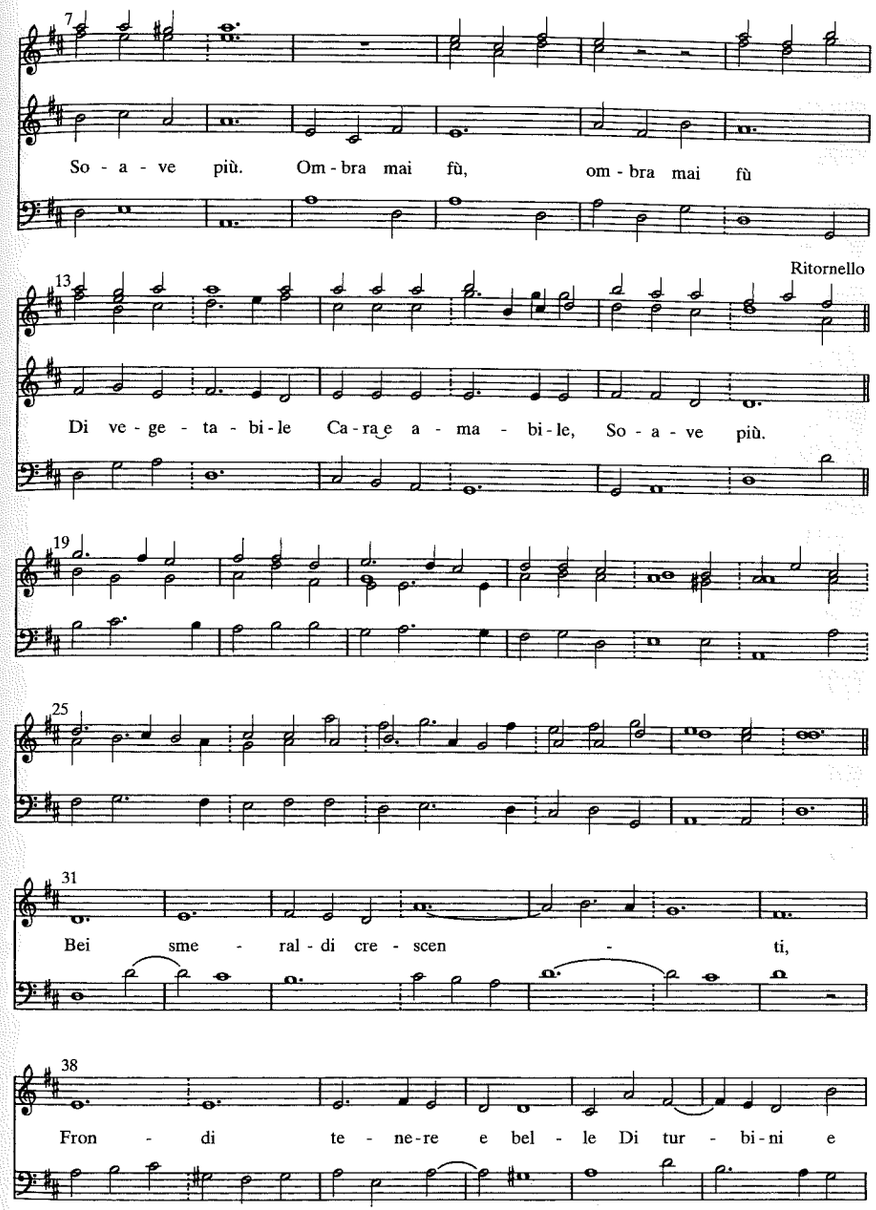






Esempio 42. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), 1.1, Xerse: «Ombra mai fù» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: r^{r}-3^{v})





pro - cel - le Im - por - tu - ni, im - por - tu - ni tor - men -

-ti, Non v'af - fli - ga-no mai, non v'af - fli - ga-no mai la dol - ce

pa - ce, Ne giun - ga à pro - fa - nar - vi, ne giun - ga à

pro - fa - nar - vi Au - stro, Au - stro, Au -

- stro ra - pa - ce. [etc.]

[Rit., 2nd strophe, refrain: *Ombra mai fù*]

Esempio 43. Francesco Lucio, *Medoro* (1658), 1.8, Medoro: «O luce serena» (I-Vnm, It. IV, 436 [=9960]: 20r-21r)

Medoro:

O lu - ce se - re - na,

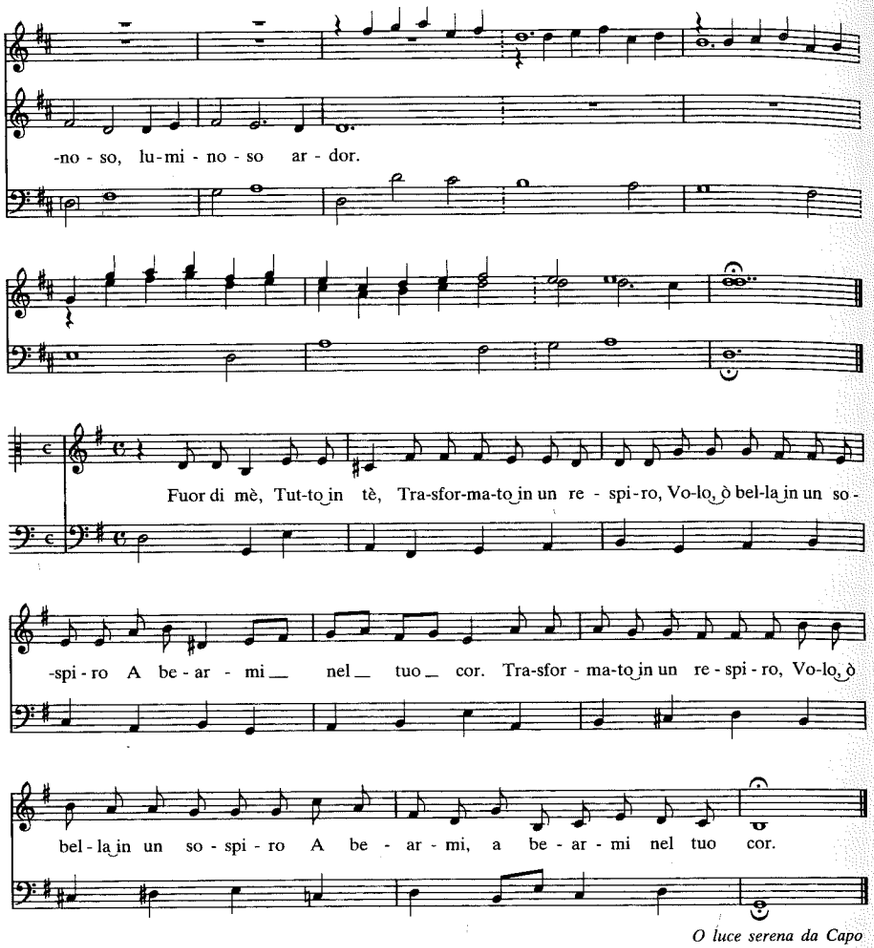
o lu - ce se - re - na Del cie - lo d'a -

-mor, O dol - ce,

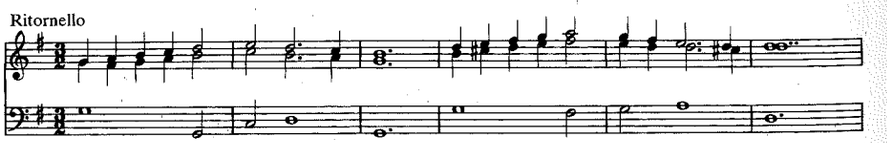
dol - ce mia pe - na, O lu - mi -

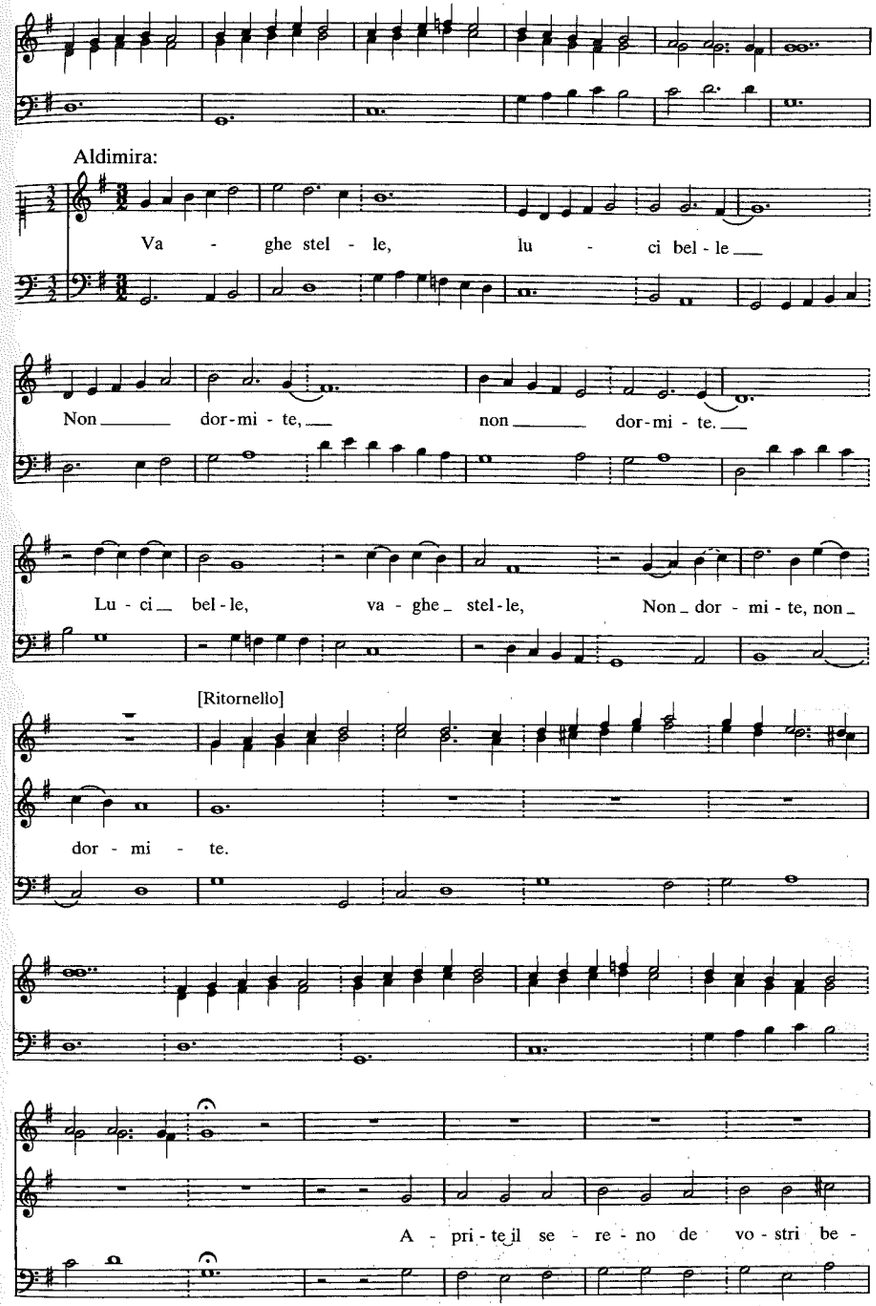
-no - so, lu - mi - no - so ar - dor.

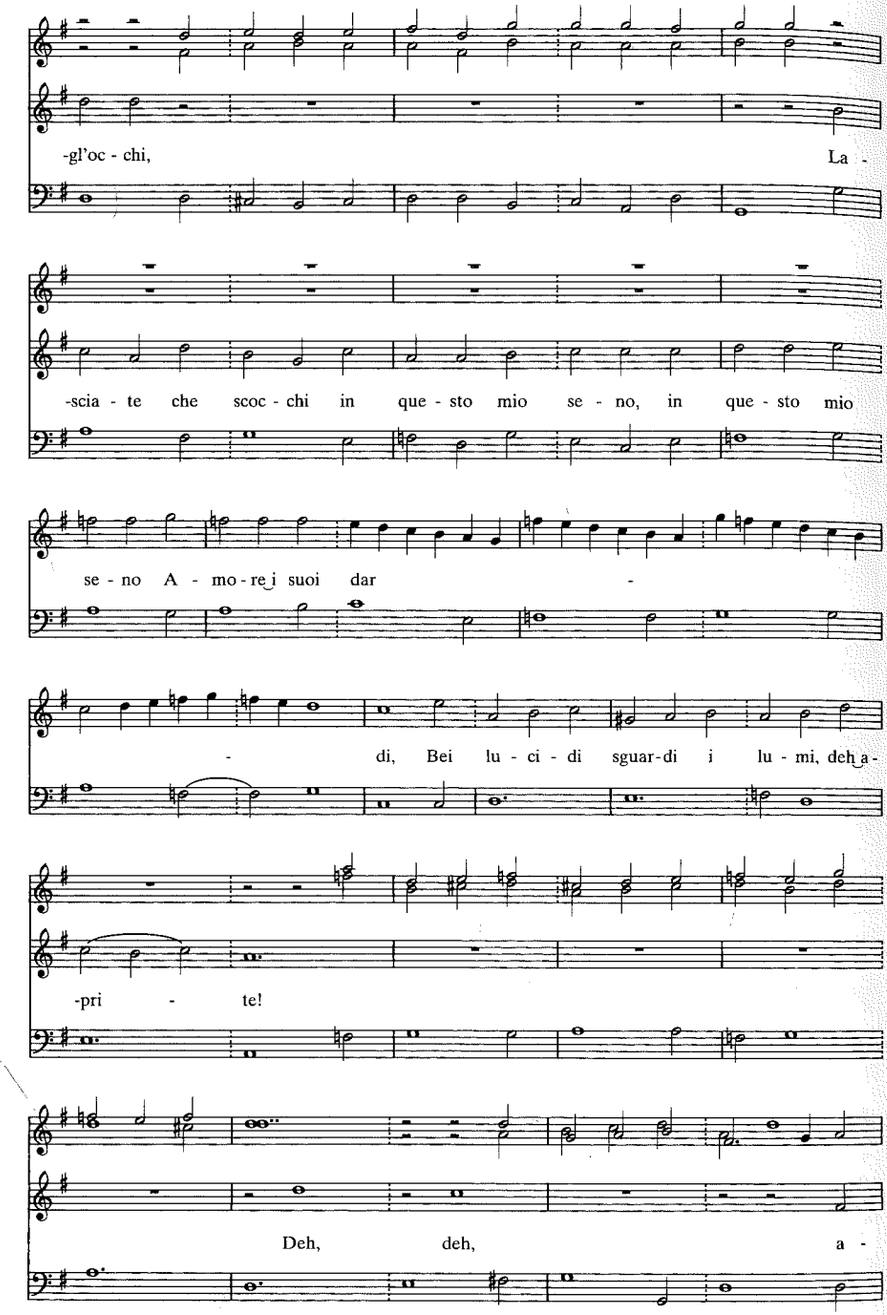
O dol - ce, dol - ce mia pe - na, o lu - mi -

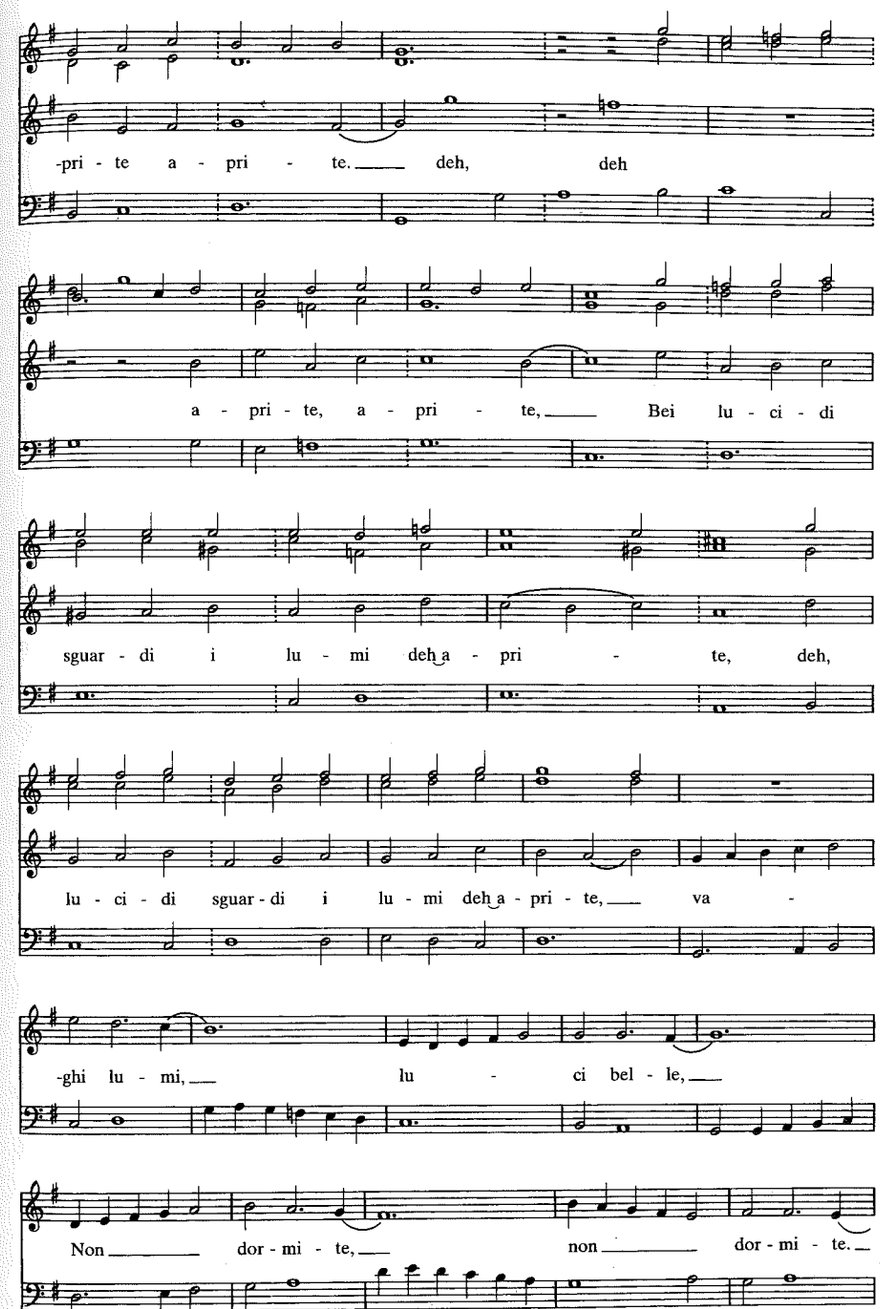


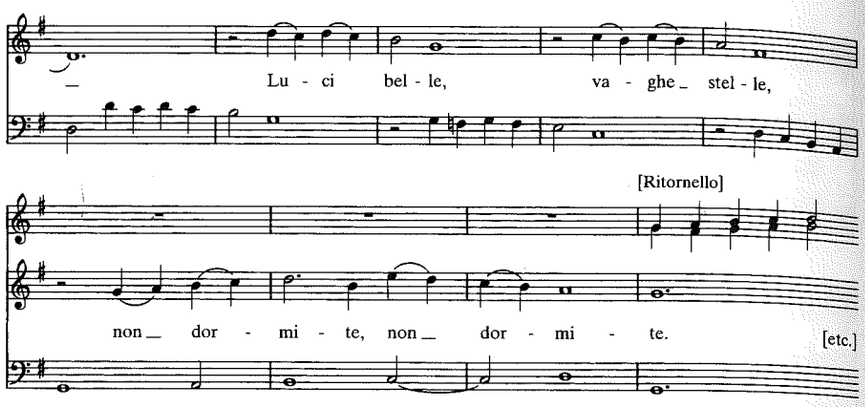
Esempio 44. Francesco Cavalli, *Erismena* (1655), 2.7, Aldimira: «Vaghe stelle» (I-Vnm, It. IV, 417 [=9941]: 48ᵛ-51ᵛ)



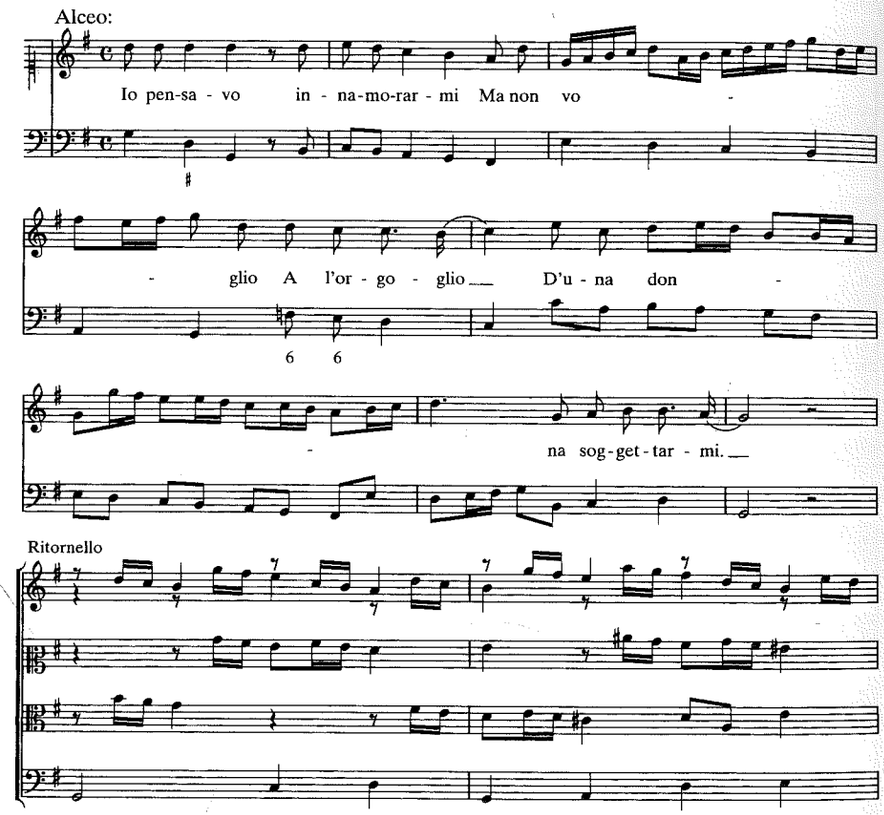


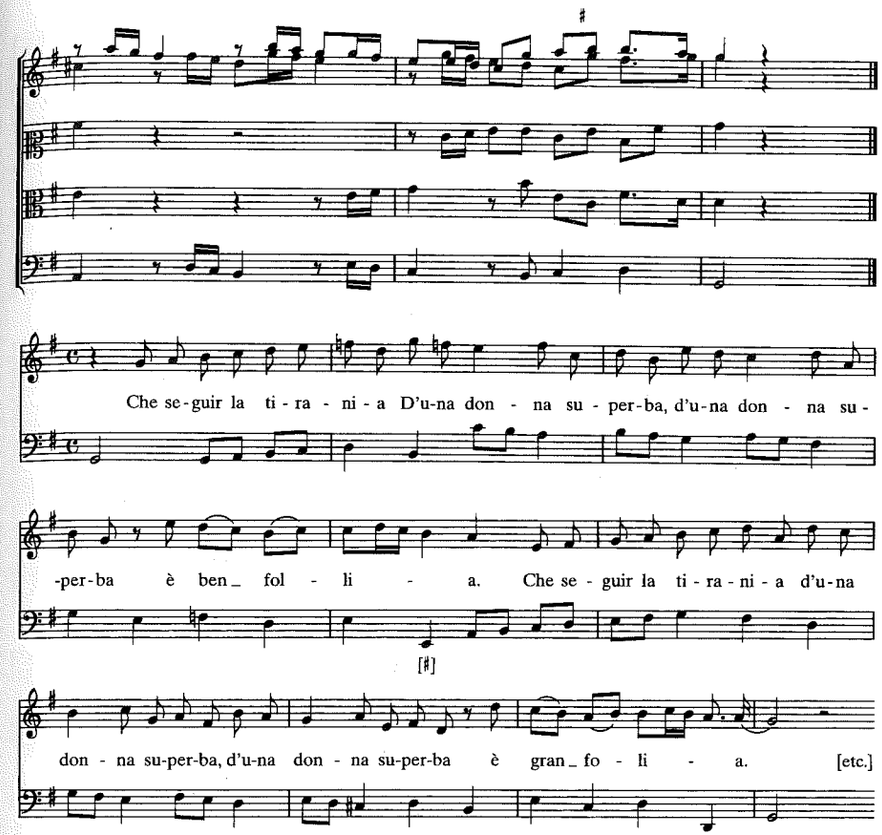

-gl'oc - chi, La -
-scia - te che scoc - chi in que - sto mio se - no, in que - sto mio
se - no A - mo - re i suoi dar -
- di, Bei lu - ci - di sguar-di i lu - mi, deh a -
-pri - te!
Deh, deh, a -


-pri - te a - pri - te. deh, deh
a - pri - te, a - pri - te, Bei lu - ci - di
sguar - di i lu - mi deh a - pri - te, deh,
lu - ci - di sguar - di i lu - mi deh a - pri - te, va -
-ghi lu - mi, lu - ci bel - le,
Non dor - mi - te, non dor - mi - te.

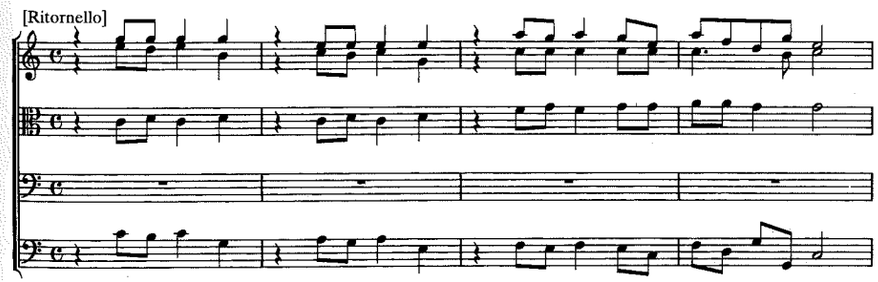


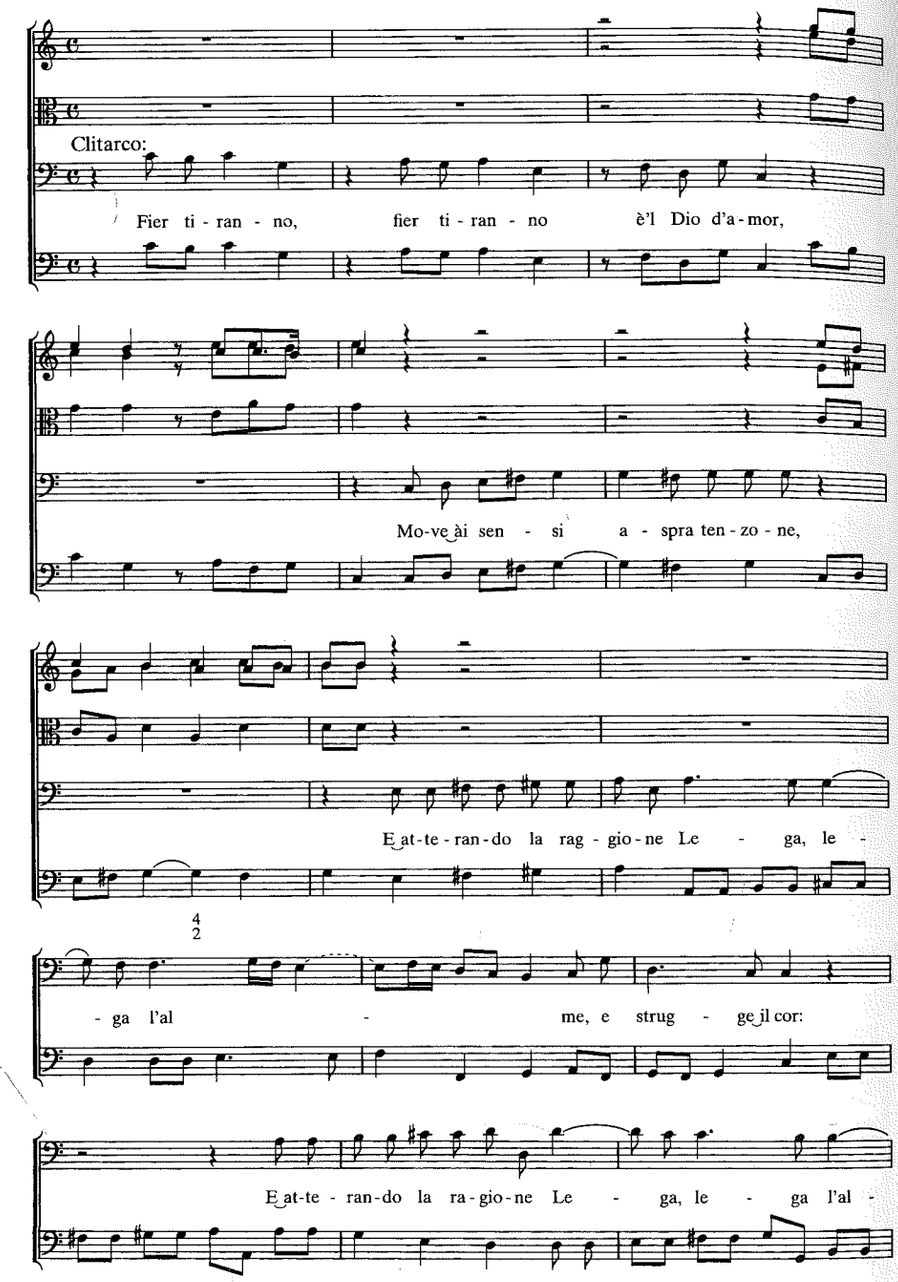
Esempio 45. Antonio Cesti, *Argia* (1669), 2.5, Alceo: «Io pensavo innamorarmi» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 67^{r-v})

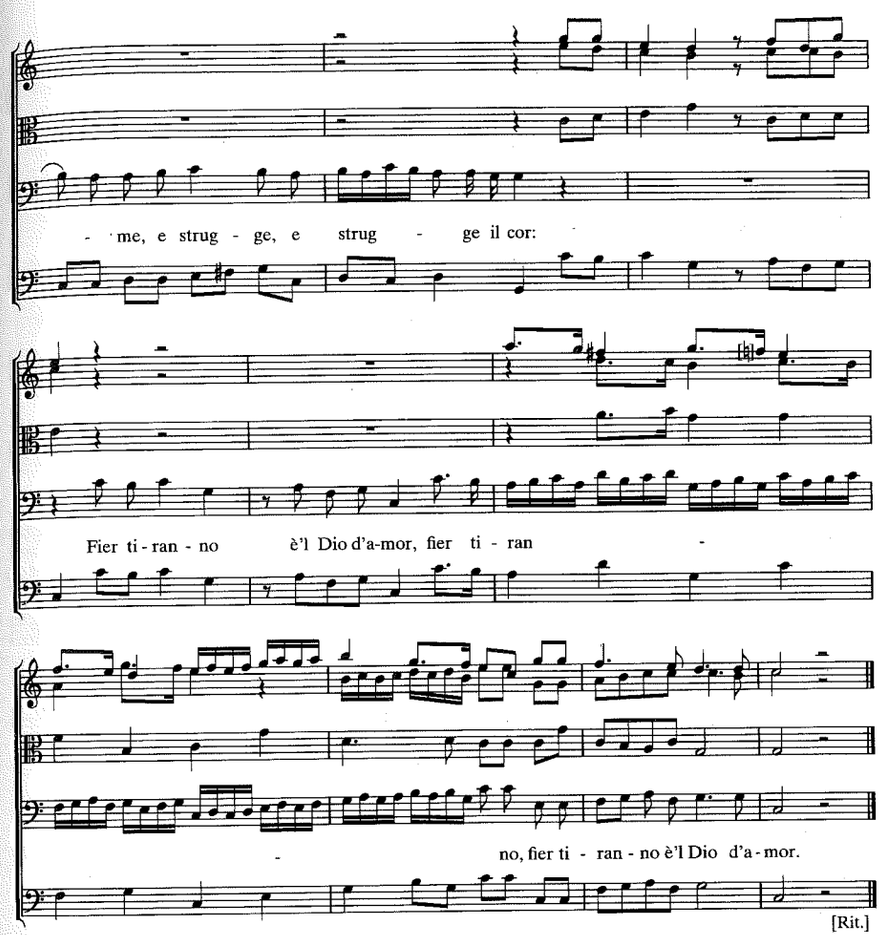




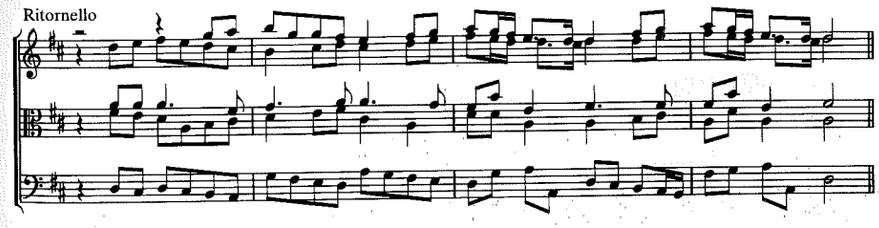
Esempio 46. Giovanni Antonio Boretti, *Ercole in Tebe* (1671), 1.13, Clitarco: «Fier tiranno» (I-Vnm, It. IV, 316 [=9940]: 23^{v})

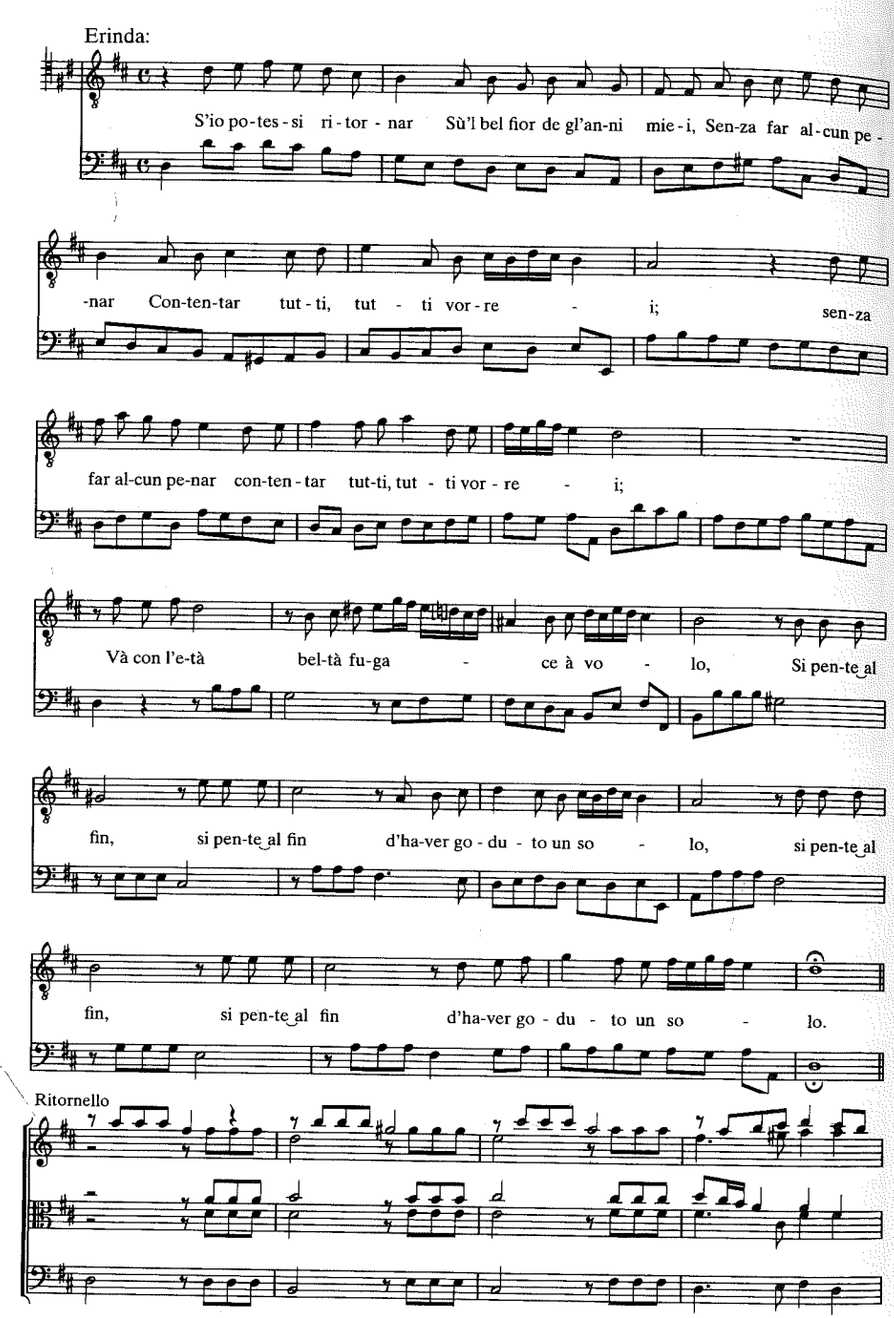


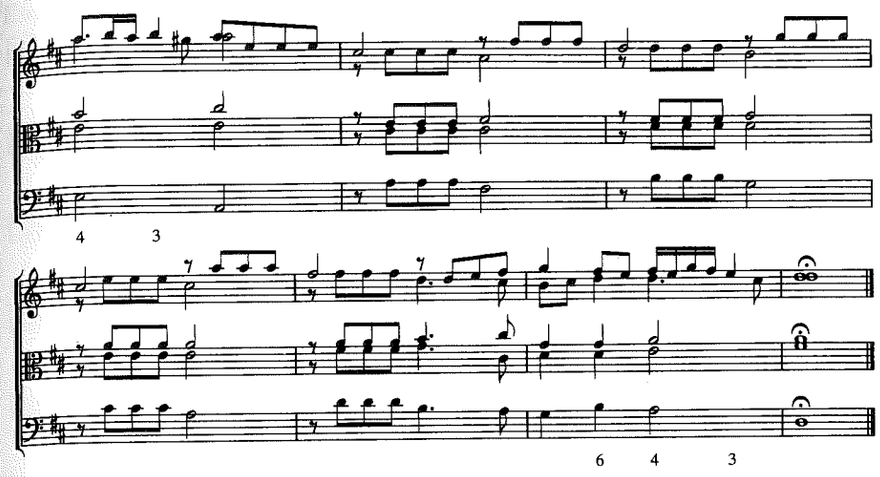




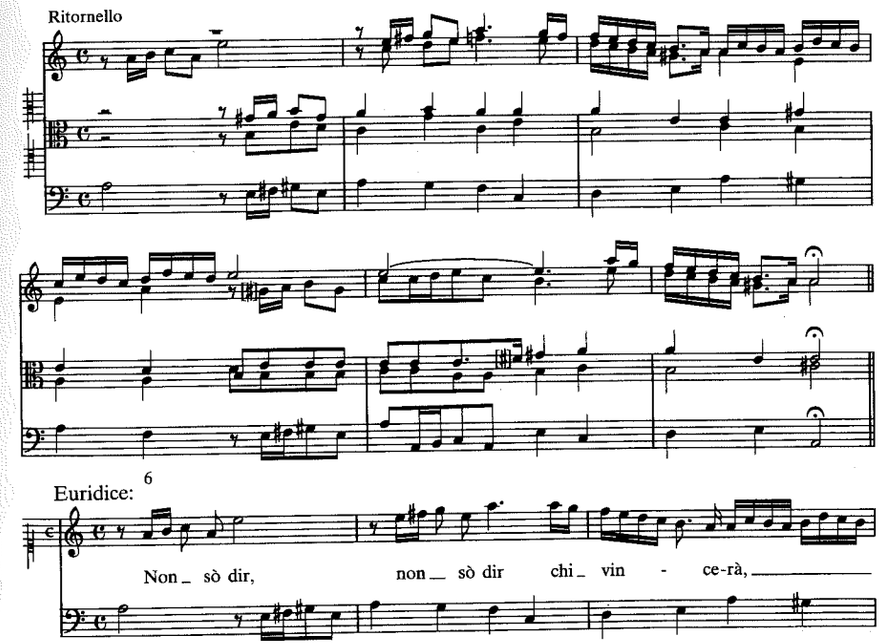
Esempio 47. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), 1.4, Erinda: «S'io potessi ritornar» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 10r-v)

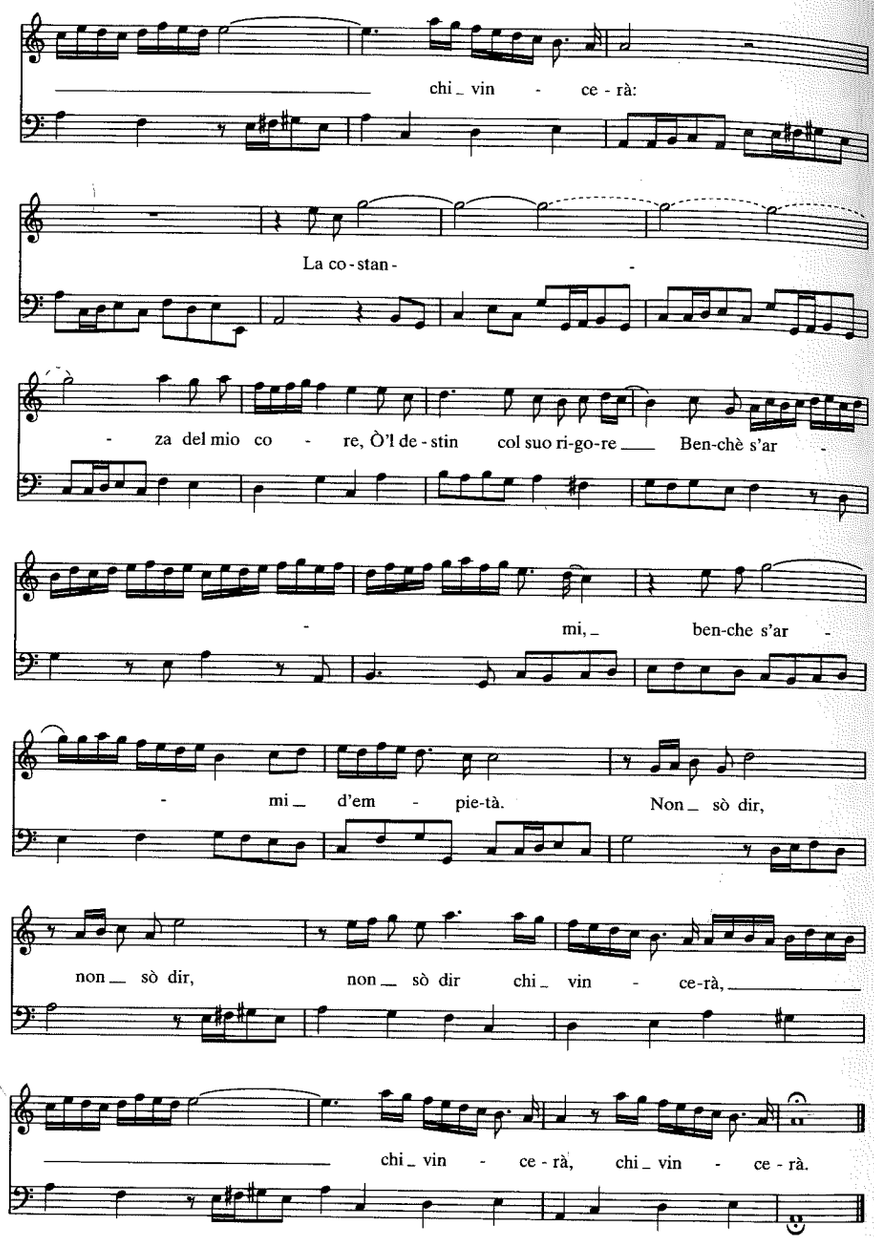




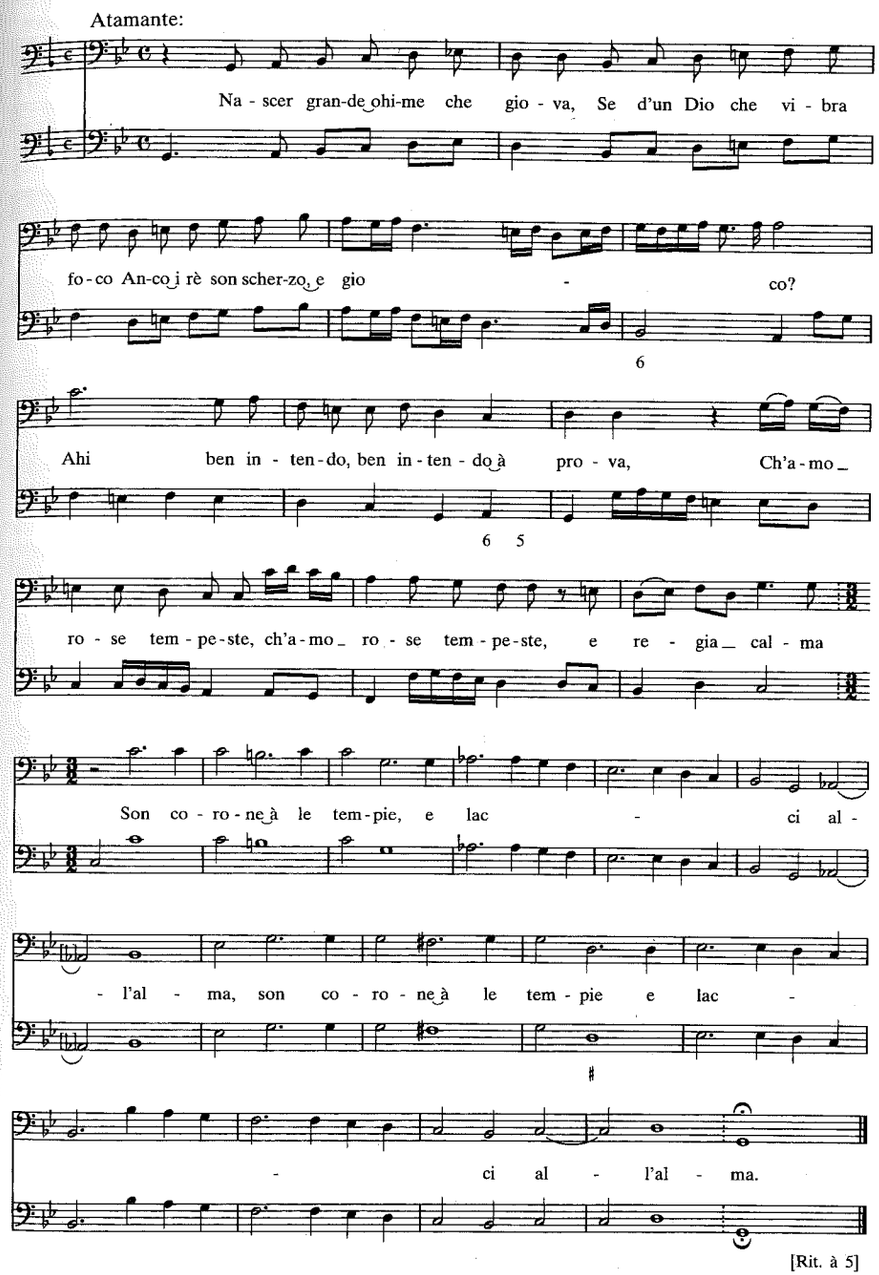


Esempio 48. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), 1.17, Euridice: «Non sò dir» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 29^{v}-30^{r})

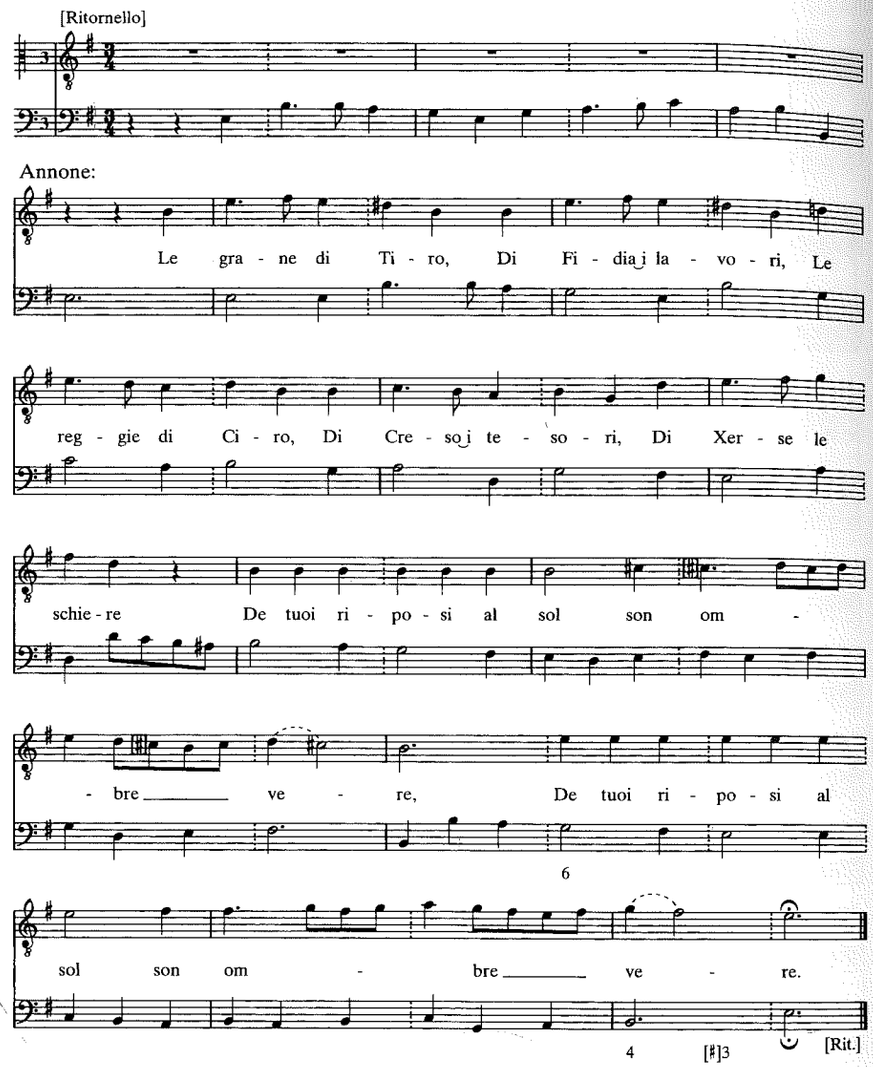




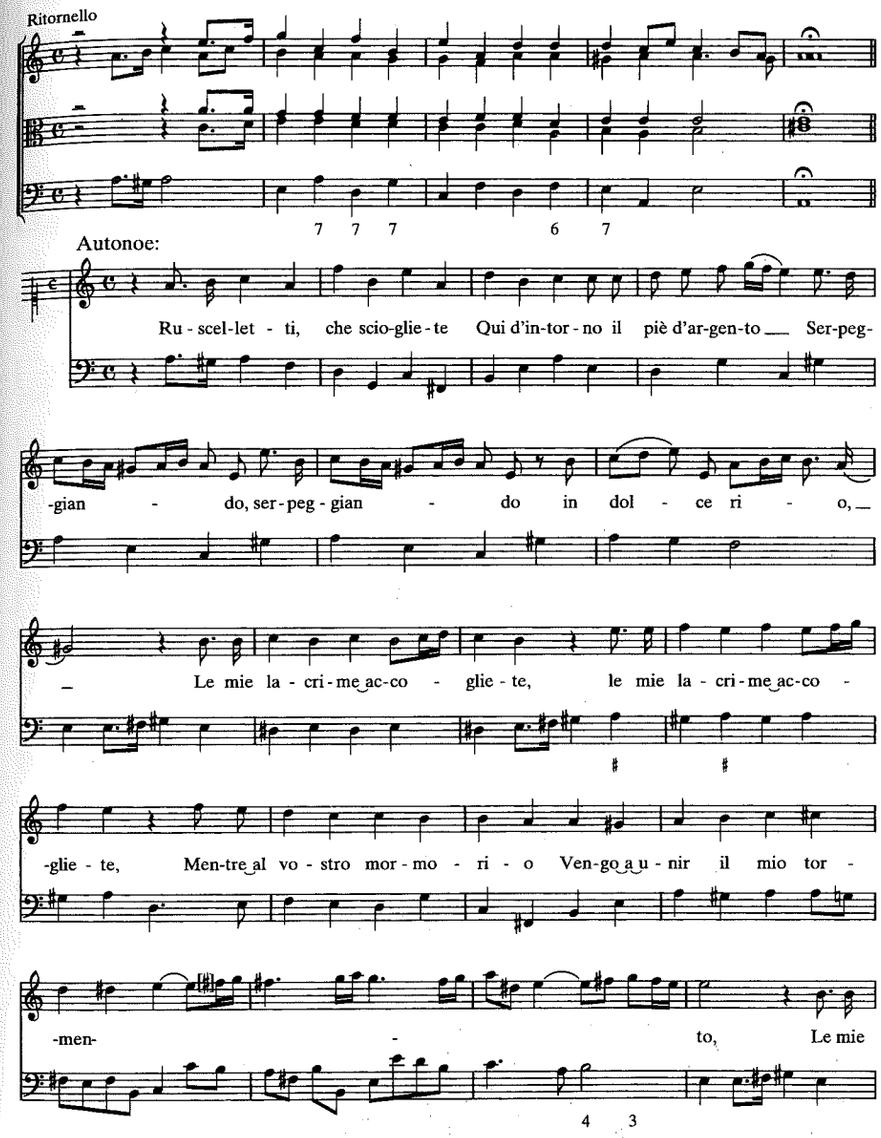
Esempio 49. Antonio Cesti, *Argia* (1669), 1.5, Atamante: «Nascer grande» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 15ᵛ-16ʳ)

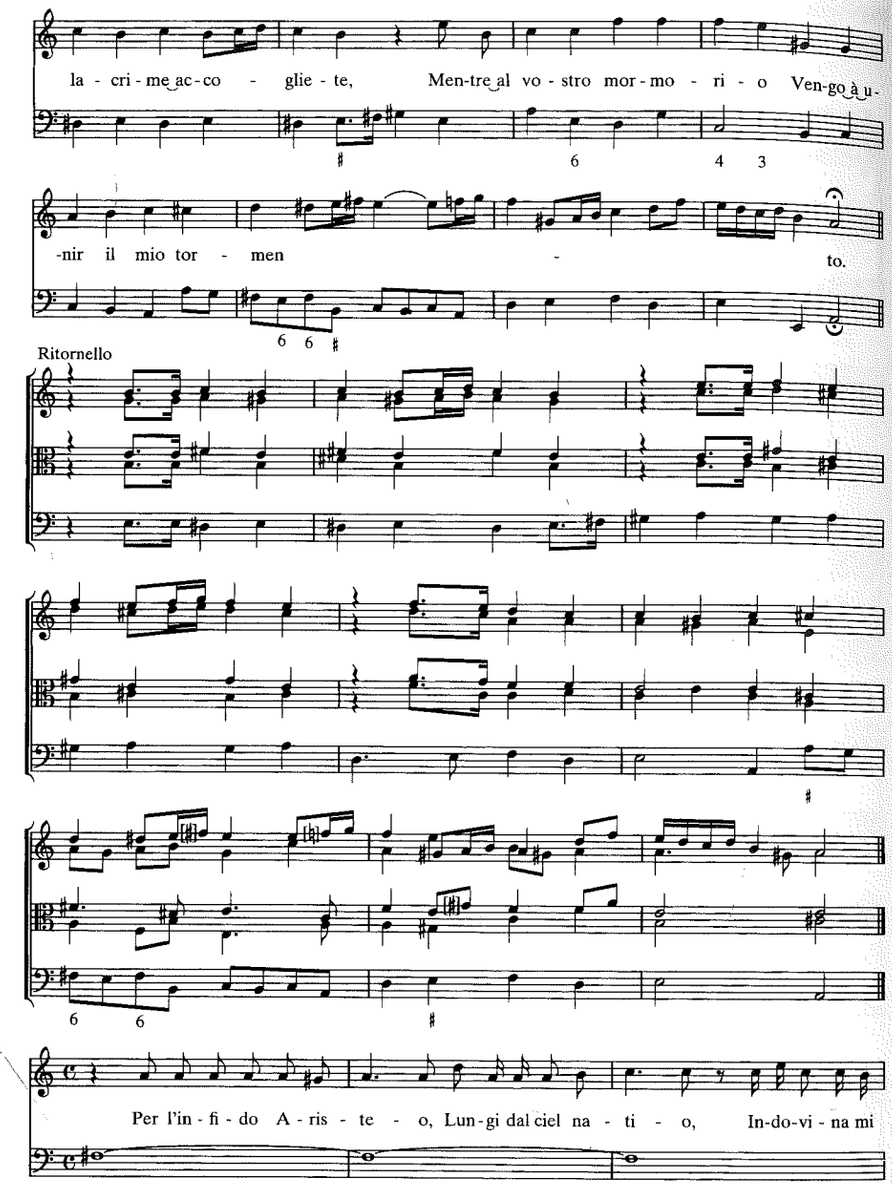


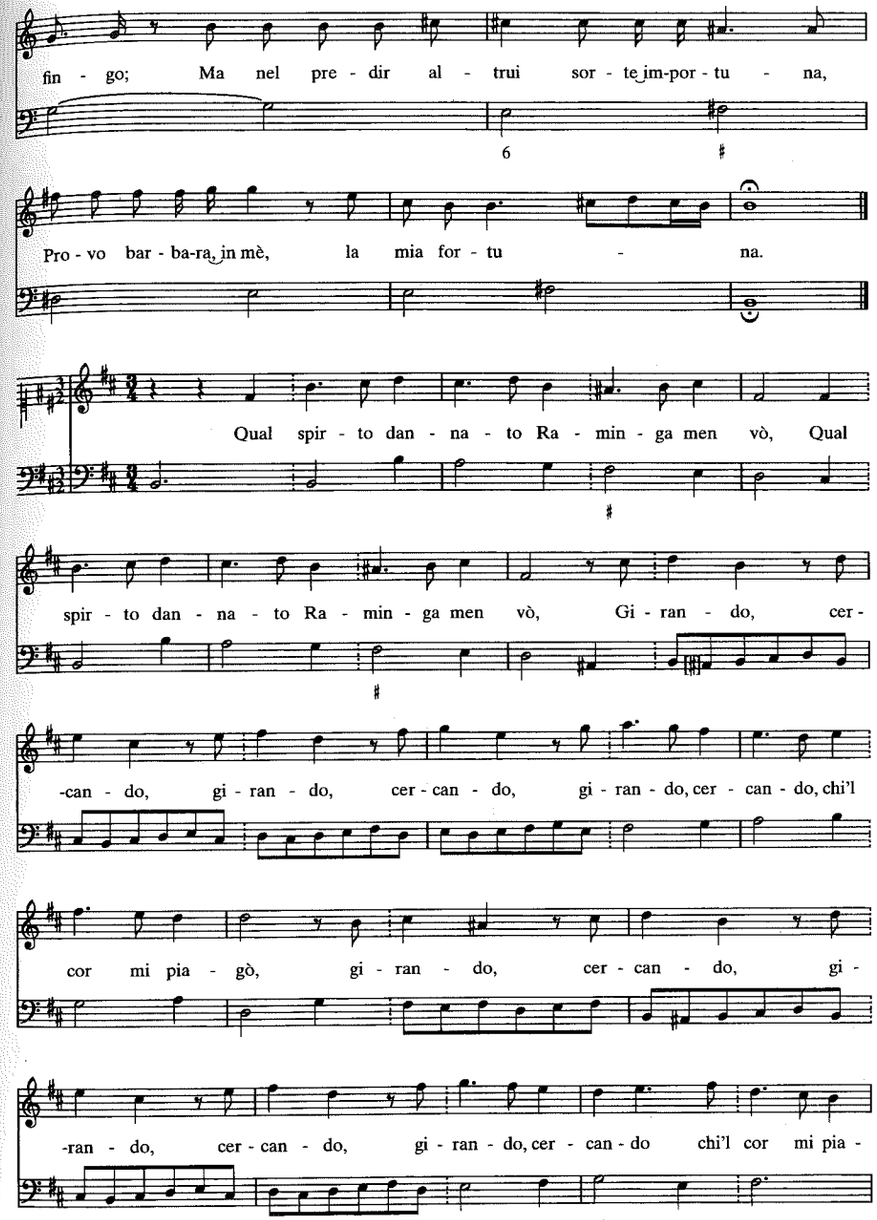
Esempio 50. Antonio Sartorio, *Adelaide* (1672), 1.11, Annone: «Le grane di Tiro» (I-Vnm, It. IV, 380 [=9904]: 29r-v)

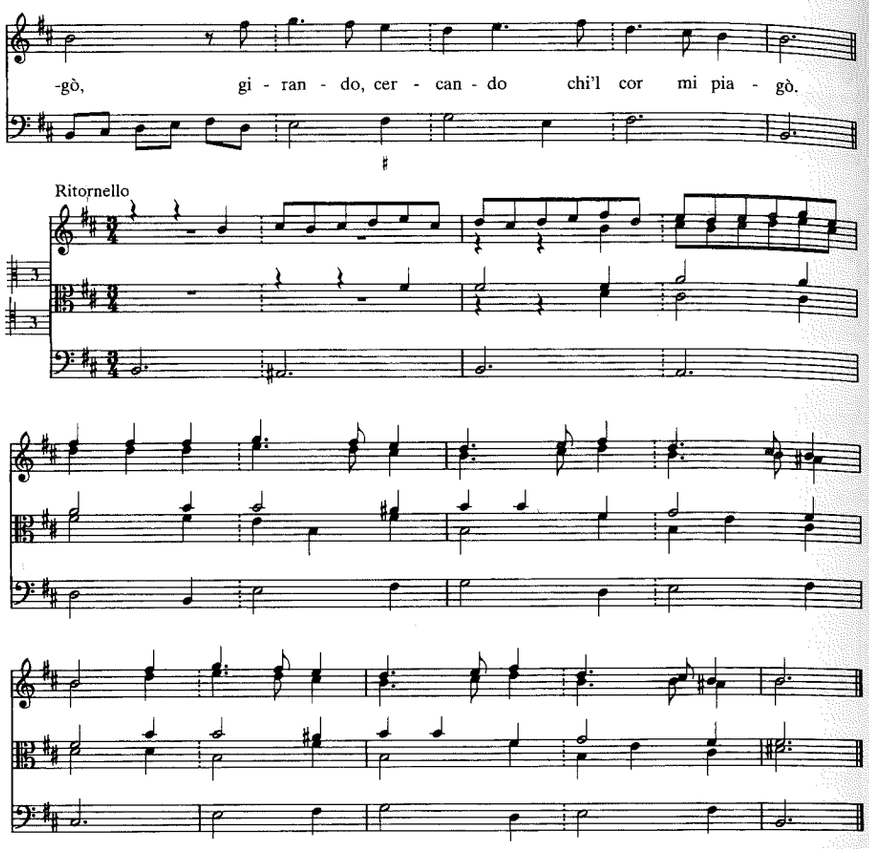


Esempio 51. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), 1.5, Autonoe: «Ruscelletti» e «Qual spirto dannato» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 10v-12r)

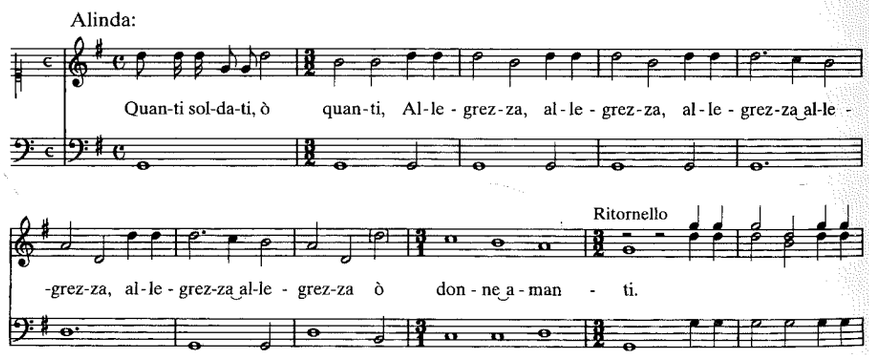


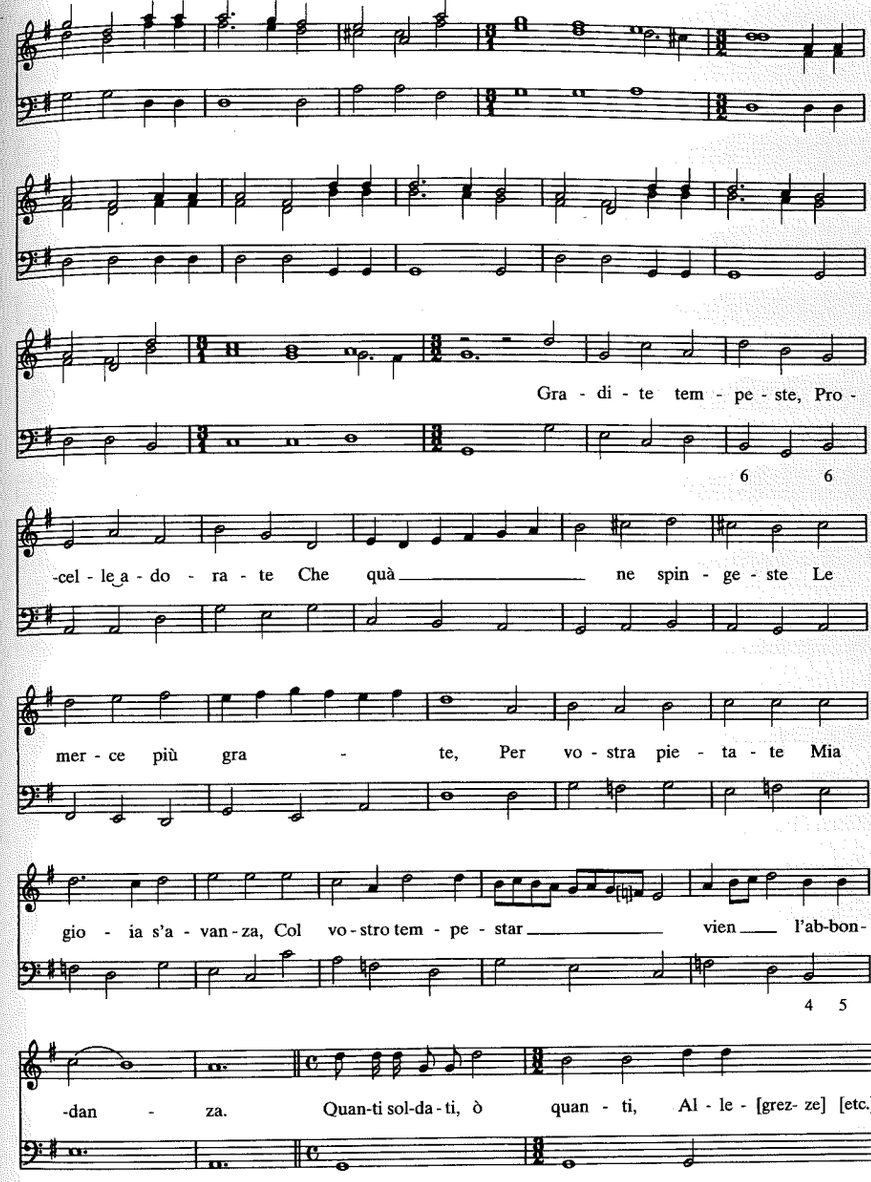

la - cri - me ac - co - glie - te, Men-tre al vo - stro mor - mo - ri - o Ven-go à u-
-nir il mio tor - men - to.
Ritornello
Per l'in - fi - do A - ris - te - o, Lun - gi dal ciel na - ti - o, In-do-vi - na mi


fin - go; Ma nel pre - dir al - trui sor - te im-por - tu - na,
Pro - vo bar - ba-ra, in mè, la mia for - tu - na.
Qual spir - to dan - na - to Ra - min - ga men vò, Qual
spir - to dan - na - to Ra - min - ga men vò, Gi - ran - do, cer -
-can - do, gi - ran - do, cer - can - do, gi - ran - do, cer - can - do, chi'l
cor mi pia - gò, gi - ran - do, cer - can - do, gi -
-ran - do, cer - can - do, gi - ran - do, cer - can - do chi'l cor mi pia -

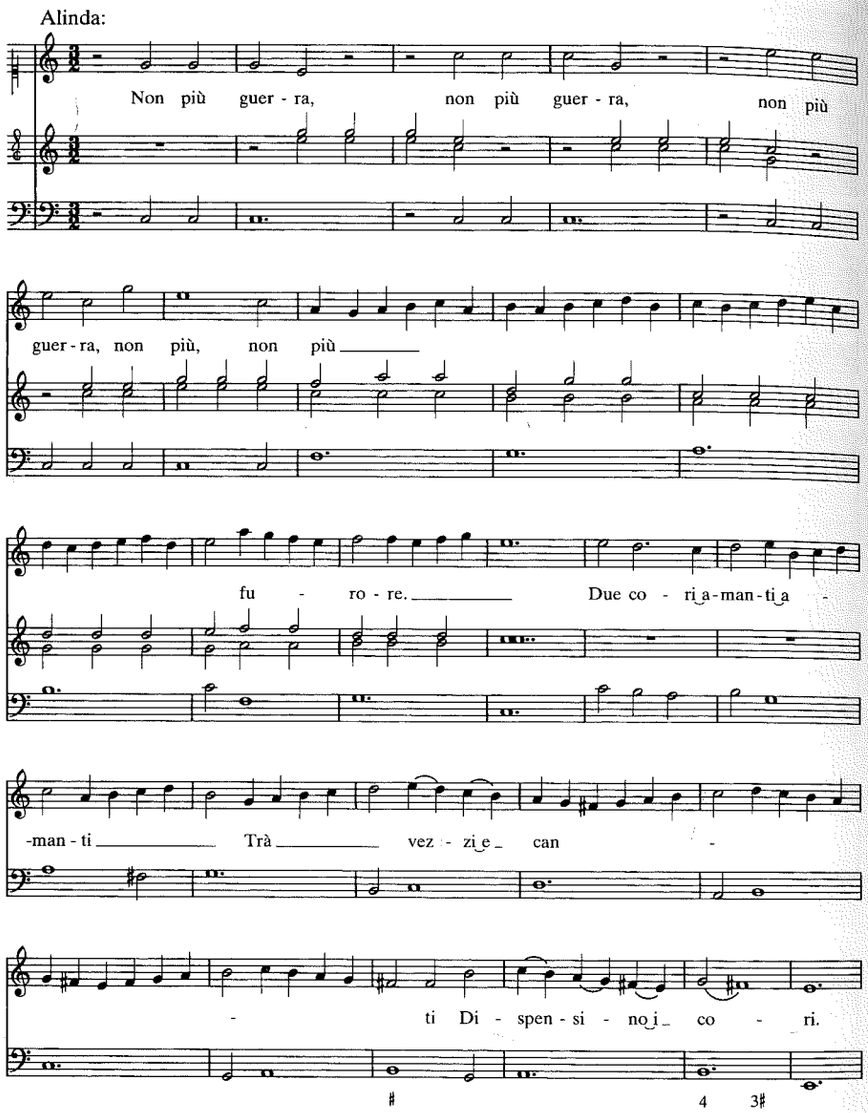


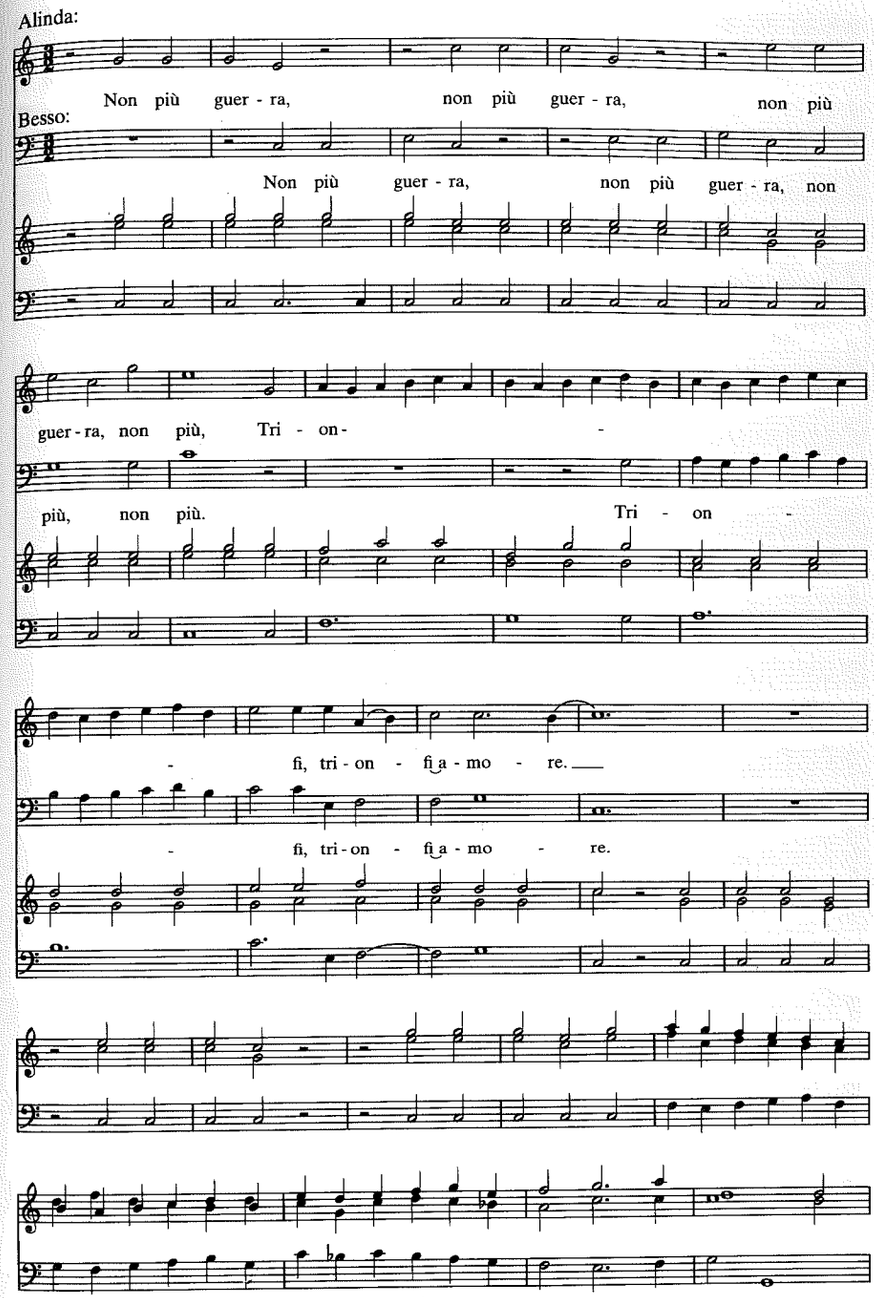
Esempio 52. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 2.11 (= libretto 2.12), Alinda: «Quanti soldati» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 101r-102r)

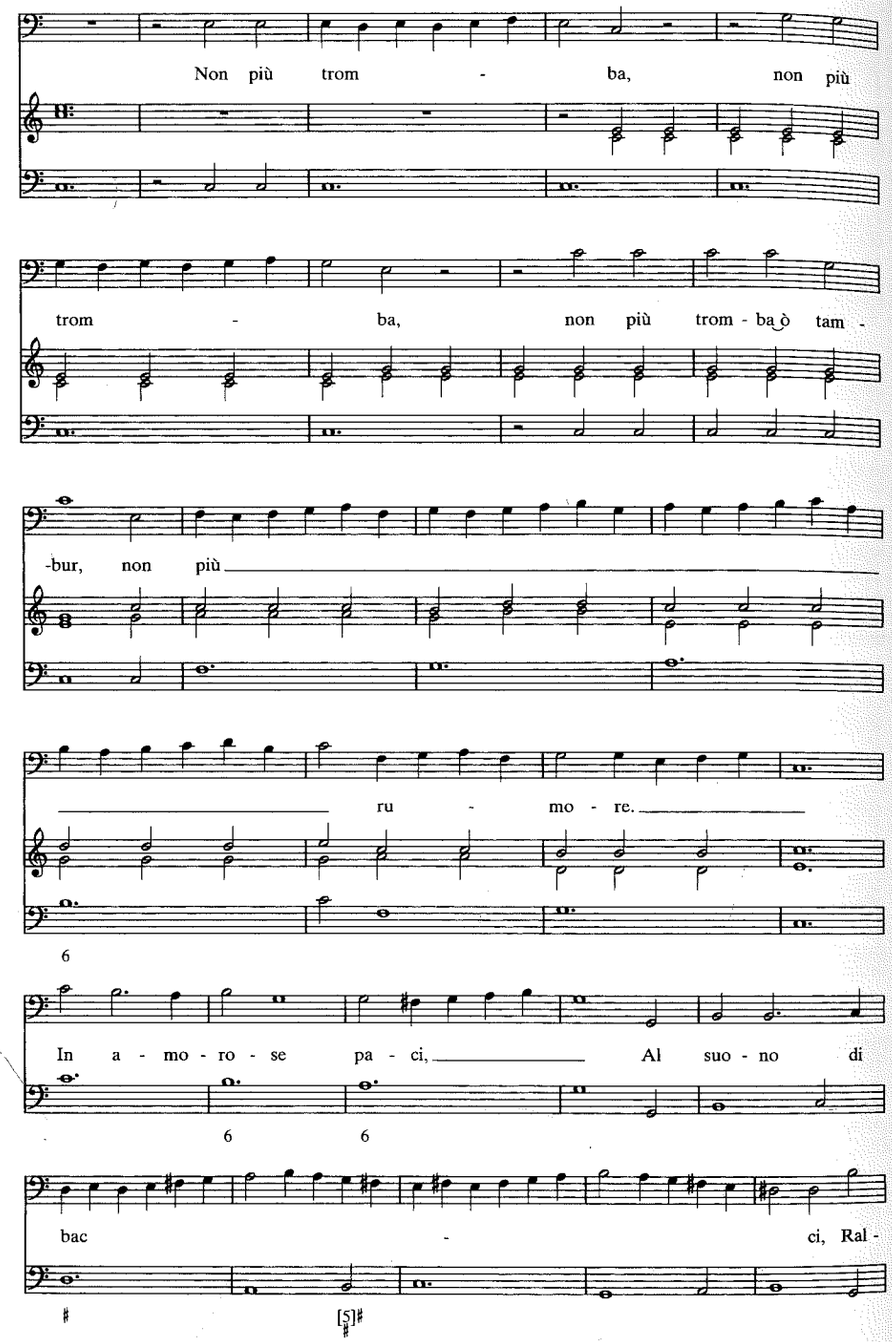


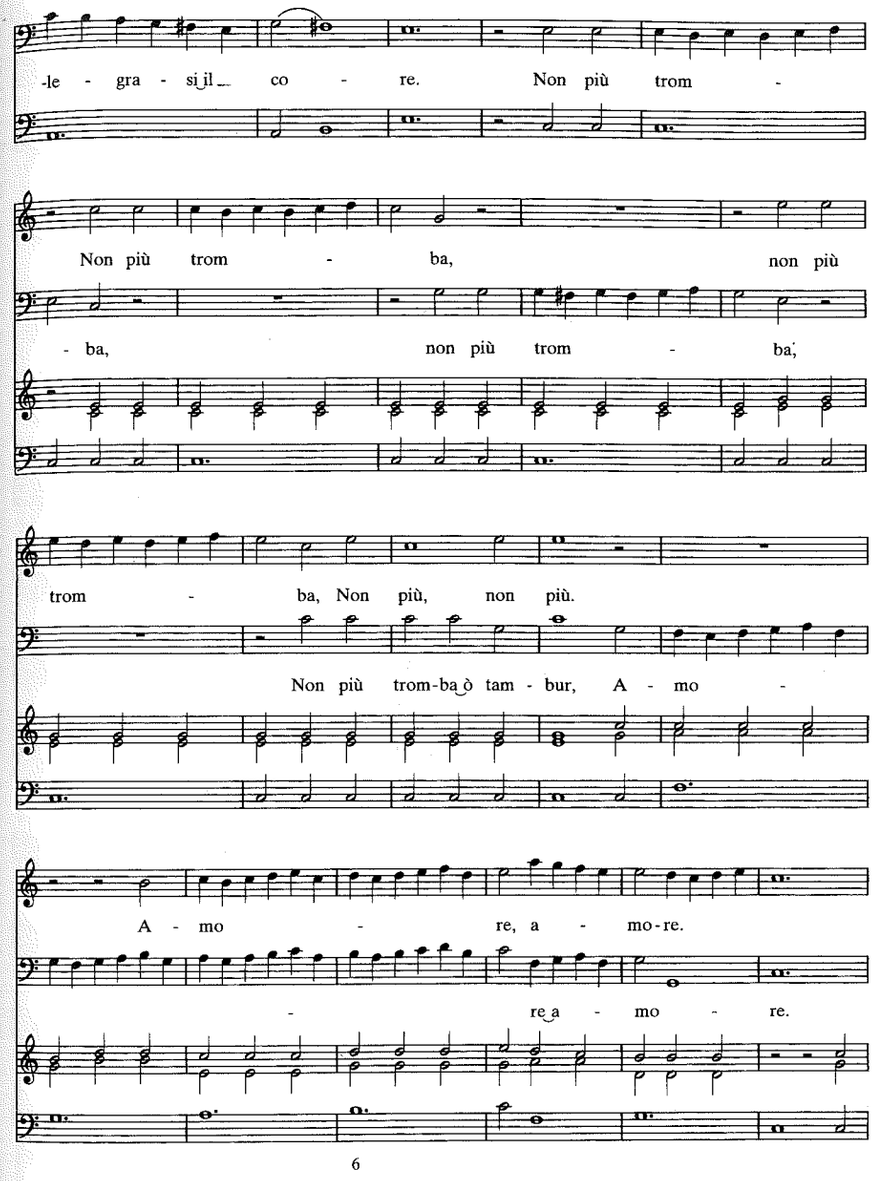


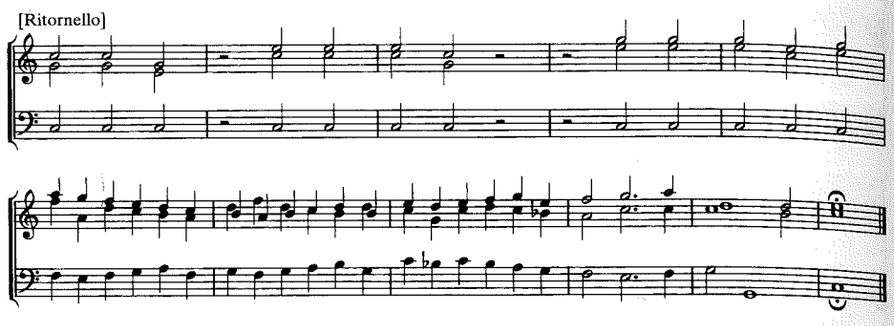
Esempio 53. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 2.11 (=libretto 2.12), Besso e Alinda: «Non più guerra» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 105^{r}-106^{v})



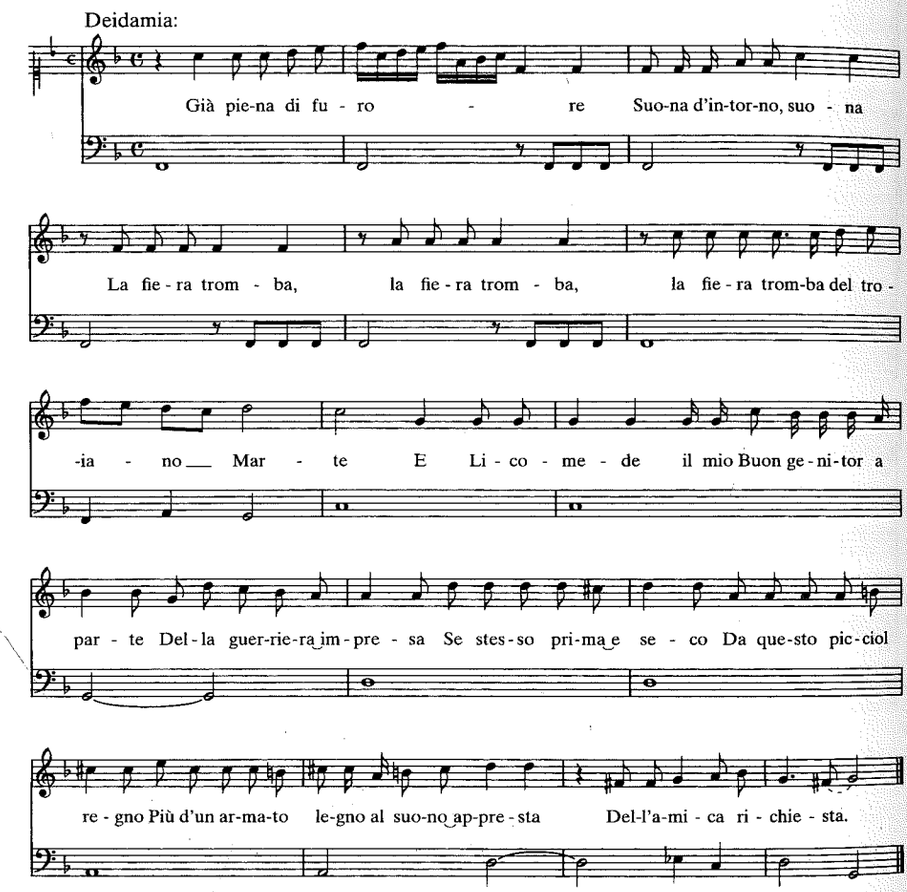



Non più trom - ba, non più
trom - ba, non più trom - ba ò tam -
-bur, non più
ru - mo - re.
6
In a - mo - ro - se pa - ci, Al suo - no di
6 6
bac - ci, Ral -
[5]

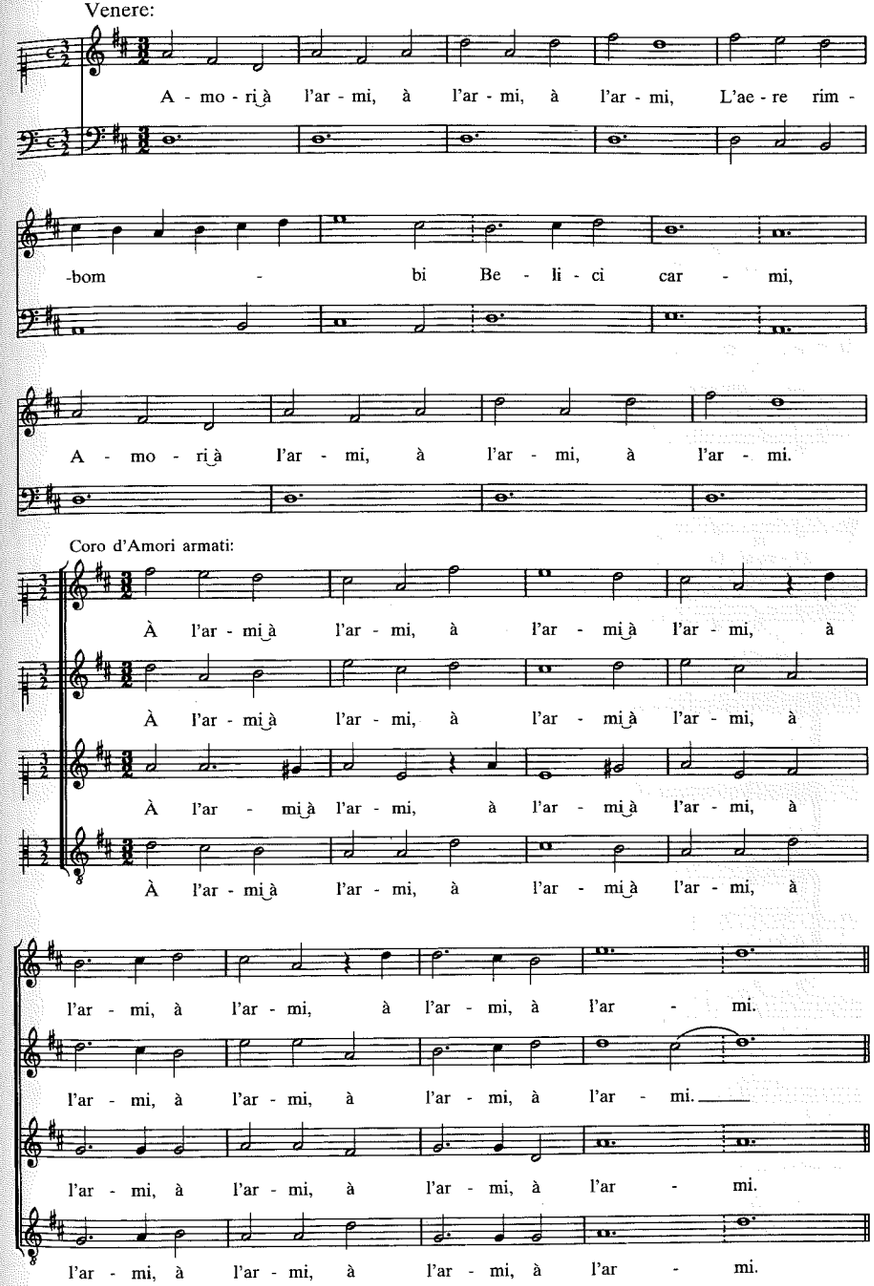

-le - gra - si il co - re. Non più trom -
Non più trom - ba, non più
- ba, non più trom - ba,
trom - ba, Non più, non più.
Non più trom-ba ò tam - bur, A - mo -
A - mo - re, a - mo-re.
- re a - mo - re.
6

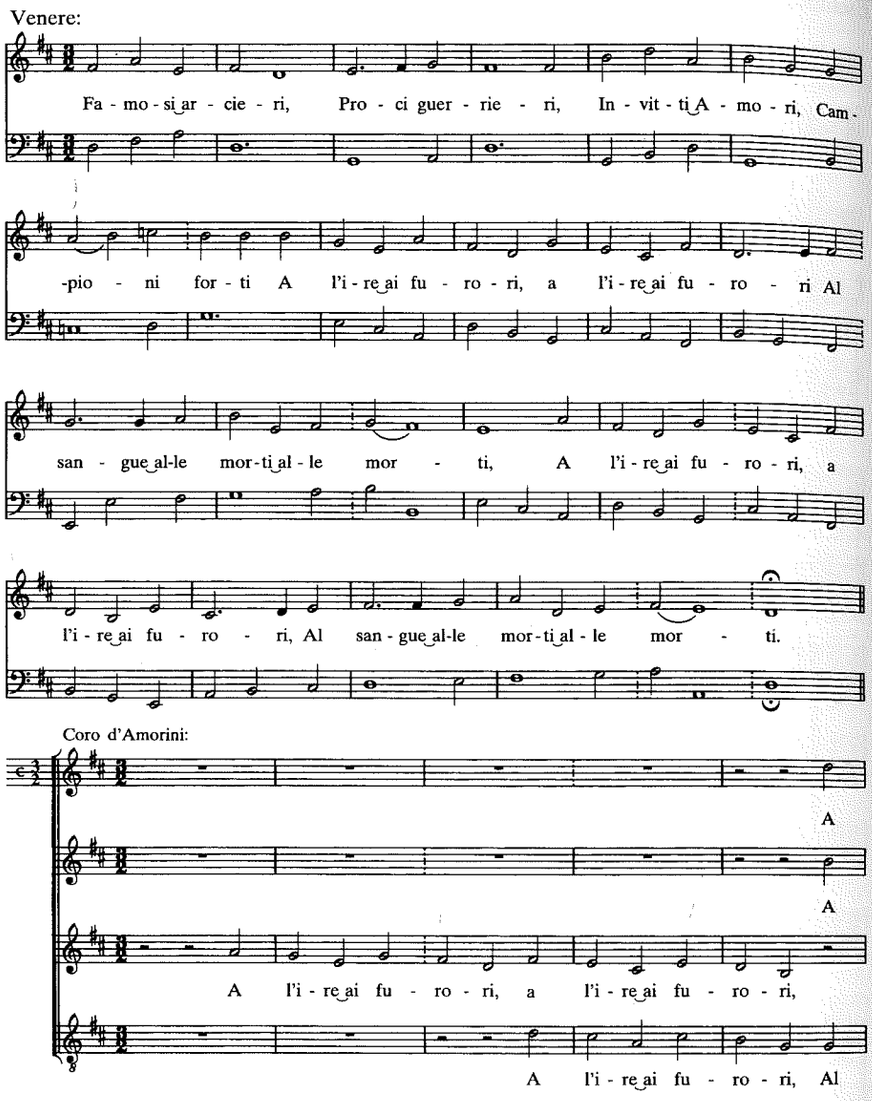


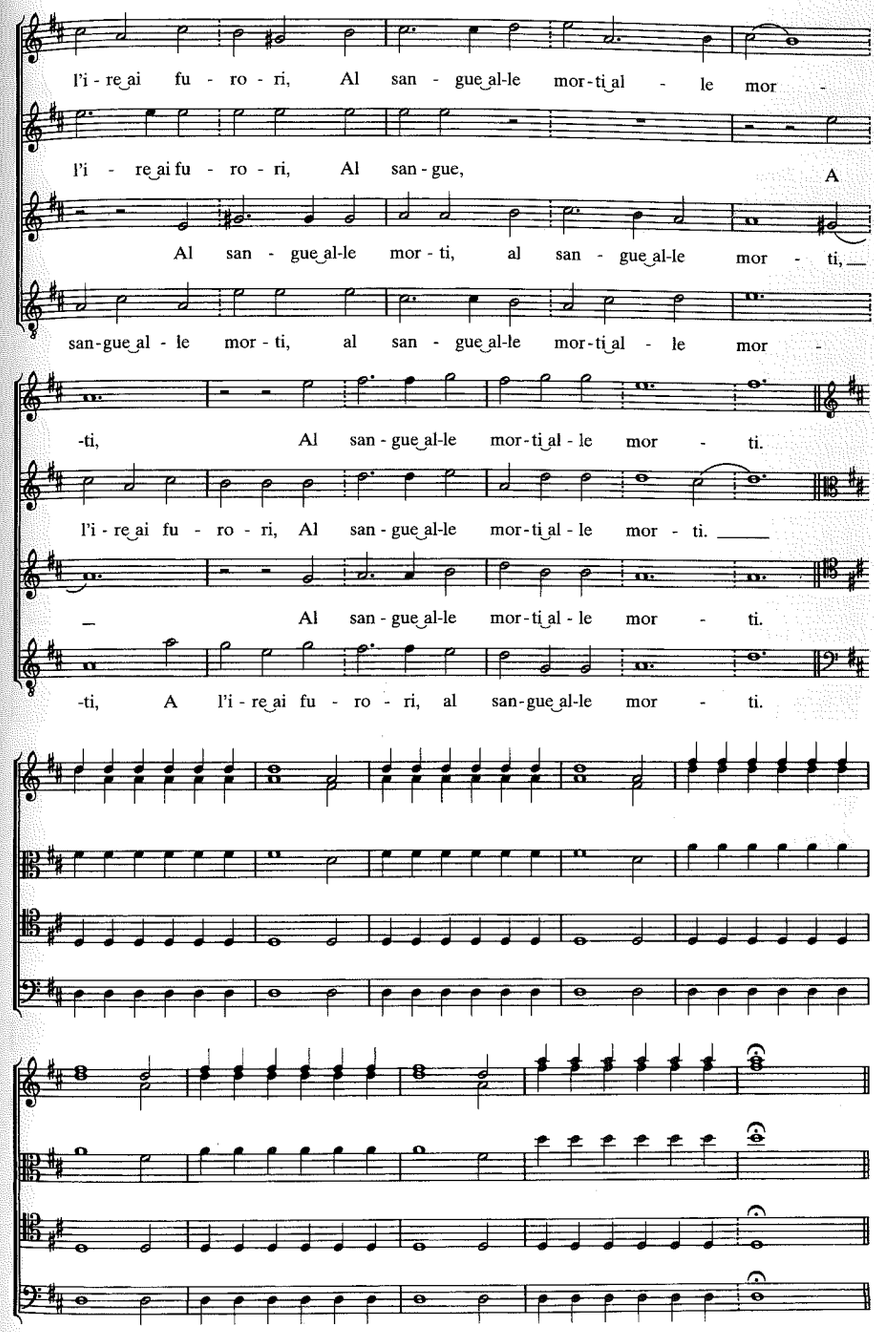
Esempio 54. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), 1.3, Deidamia: «Suona d'intorno la fiera tromba» (I-Isola bella, collezione privata: [17^{r}])

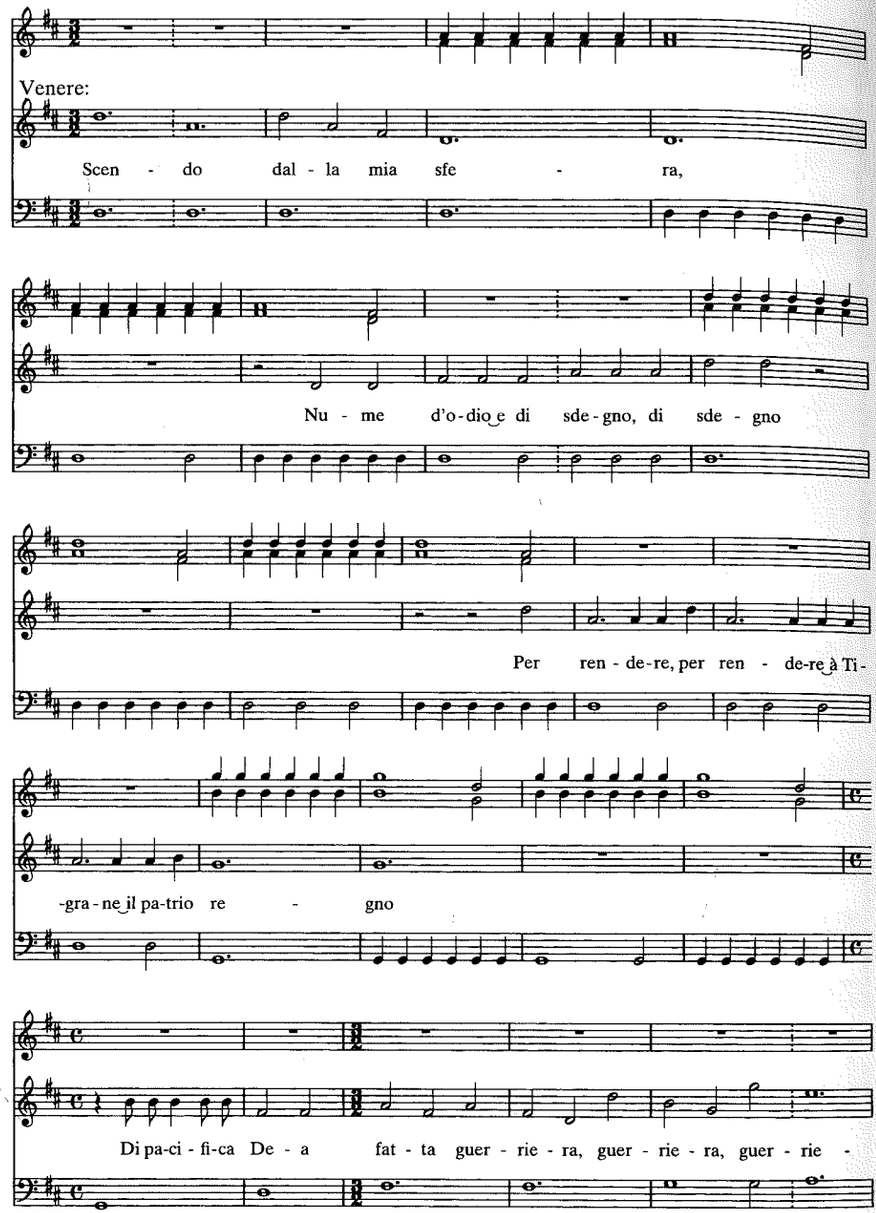


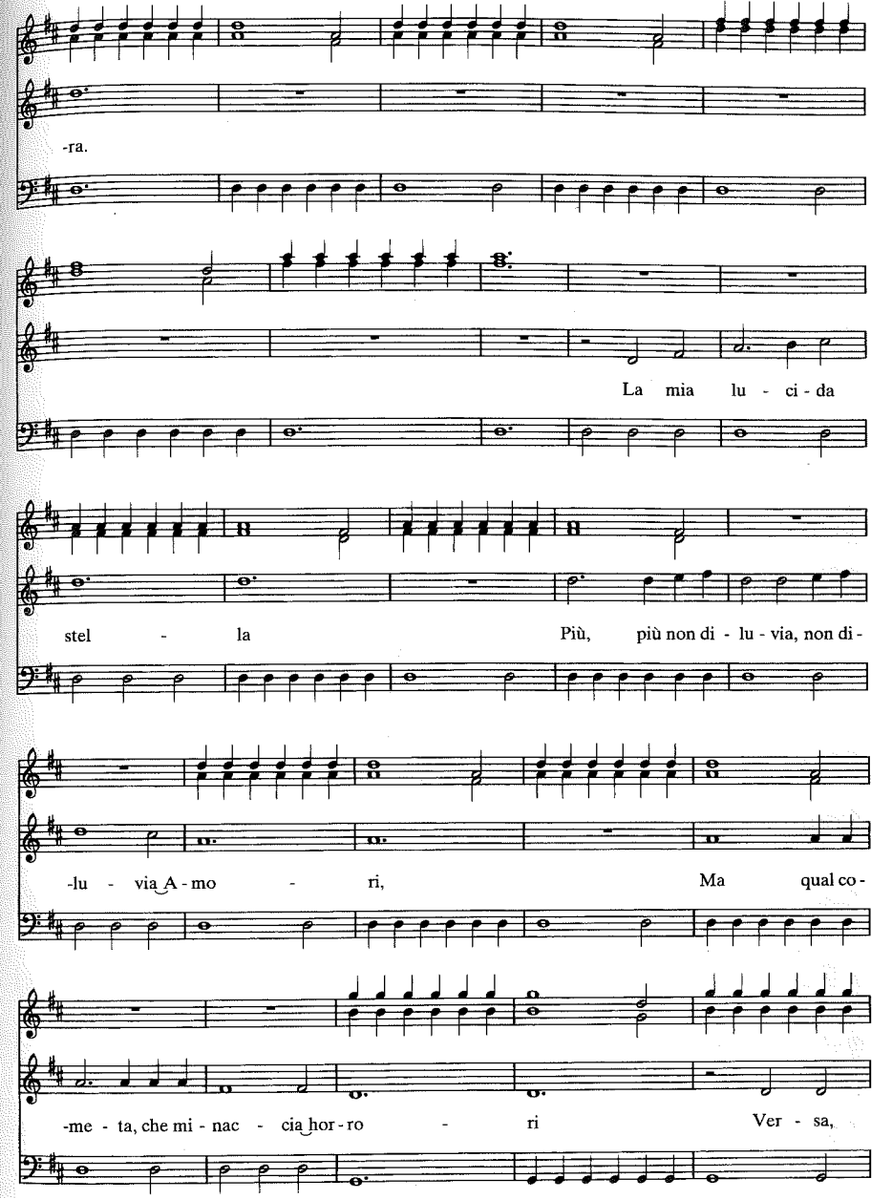
Esempio 55. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), 1.12 (=libretto 1.11), Venere e Coro: «Amori all'armi, all'armi» (I-Vnm, It. IV, 356 [=9880]: 32^{r}-36^{r})

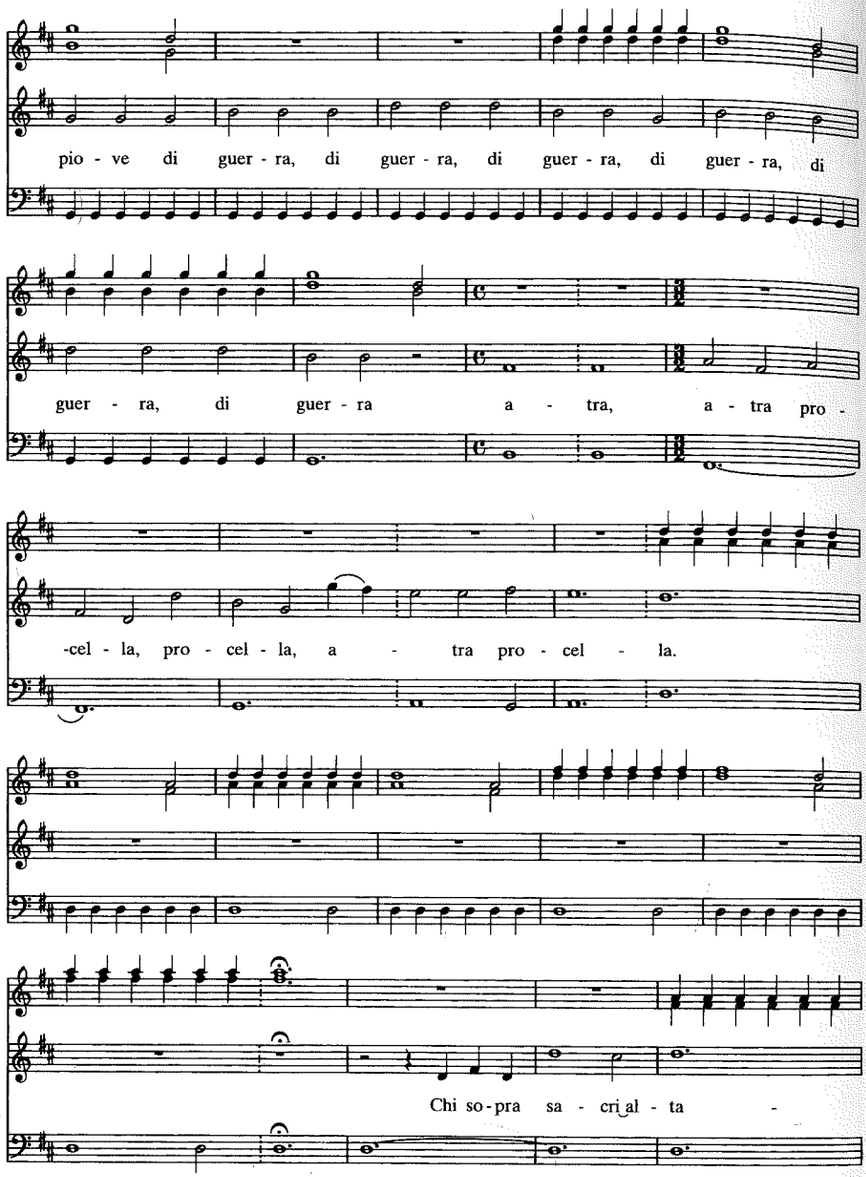


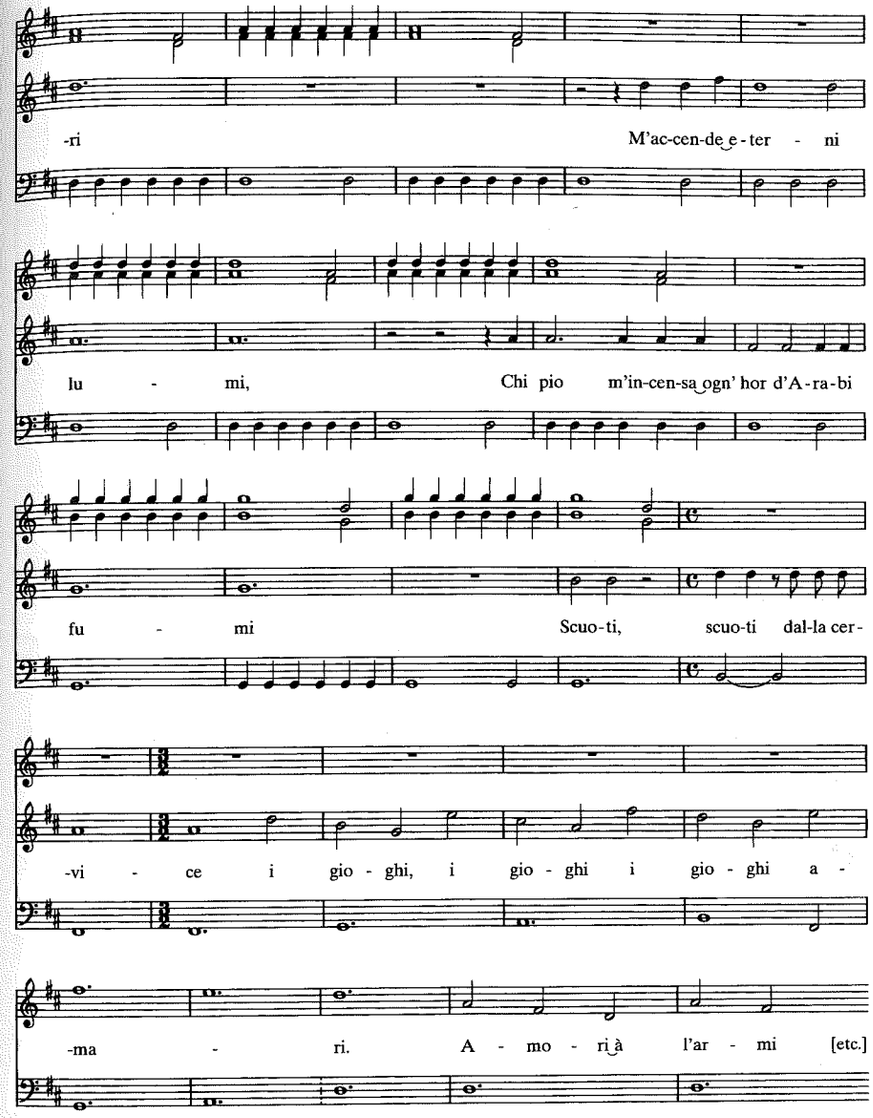

Venere:
Fa - mo - si_ar - cie - ri, Pro - ci guer - rie - ri, In - vit - ti_A - mo - ri, Cam -
-pio - ni for - ti A l'i - re_ai fu - ro - ri, a l'i - re_ai fu - ro - ri Al
san - gue_al-le mor-ti_al - le mor - ti, A l'i - re_ai fu - ro - ri, a
l'i - re_ai fu - ro - ri, Al san - gue_al-le mor-ti_al - le mor - ti.
Coro d'Amorini:
A
A
A l'i - re_ai fu - ro - ri, a l'i - re_ai fu - ro - ri,
A l'i - re_ai fu - ro - ri, Al


l'i - re_ai fu - ro - ri, Al san - gue_al-le mor-ti_al - le mor -
l'i - re_ai fu - ro - ri, Al san - gue,
A
Al san - gue_al-le mor - ti, al san - gue_al-le mor - ti,
san-gue_al - le mor - ti, al san - gue_al-le mor-ti_al - le mor -
-ti, Al san - gue_al-le mor-ti_al - le mor - ti.
l'i - re_ai fu - ro - ri, Al san - gue_al-le mor-ti_al - le mor - ti.
Al san - gue_al-le mor-ti_al - le mor - ti.
-ti, A l'i - re_ai fu - ro - ri, al san-gue_al-le mor - ti.

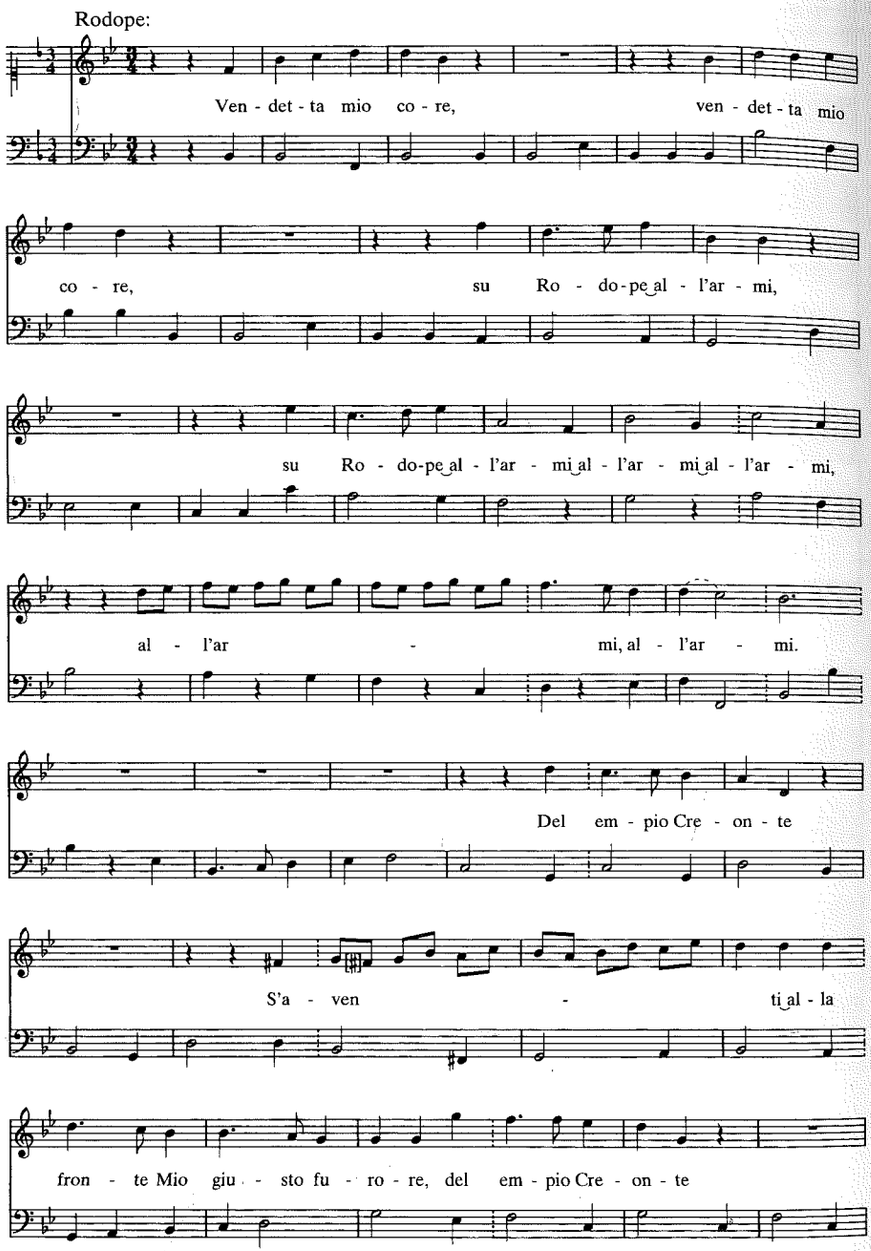

Venere:
Scen - do dal - la mia sfe - ra,
Nu - me d'o-dio e di sde-gno, di sde - gno
Per ren - de-re, per ren - de-re à Ti-
-gra-ne il pa-trio re - gno
Di pa-ci - fi-ca De - a fat - ta guer - rie - ra, guer - rie - ra, guer - rie -

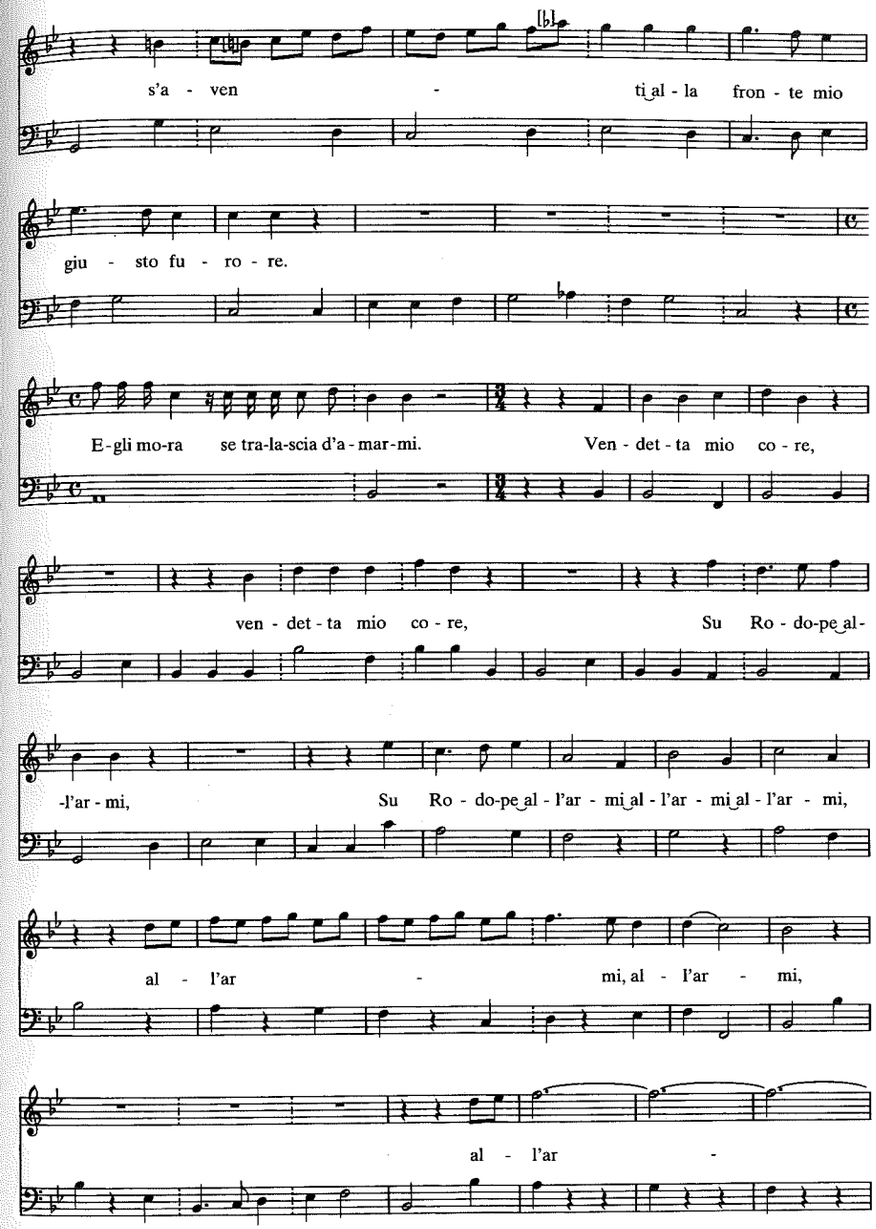

-ra.
La mia lu - ci - da
stel - la Più, più non di - lu - via, non di-
-lu - via A - mo - ri, Ma qual co-
-me - ta, che mi - nac - cia hor - ro - ri Ver - sa,

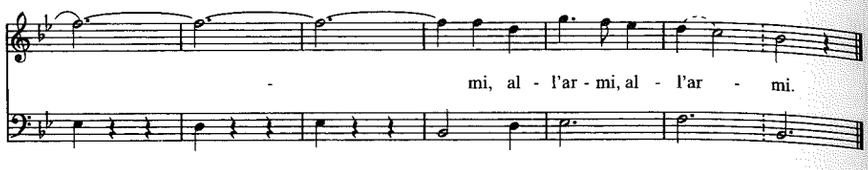

pio - ve di guer - ra, di guer - ra, di guer - ra, di guer - ra, di
guer - ra, di guer - ra a - tra, a - tra pro -
-cel - la, pro - cel - la, a - tra pro - cel - la.
Chi so-pra sa - cri al - ta -


-ri M'ac-cen-de e - ter - ni
lu - mi, Chi pio m'in-cen-sa ogn' hor d'A-ra-bi
fu - mi Scuo-ti, scuo-ti dal-la cer-
-vi - ce i gio - ghi, i gio - ghi i gio - ghi a -
-ma - ri. A - mo - rà l'ar - mi [etc.]

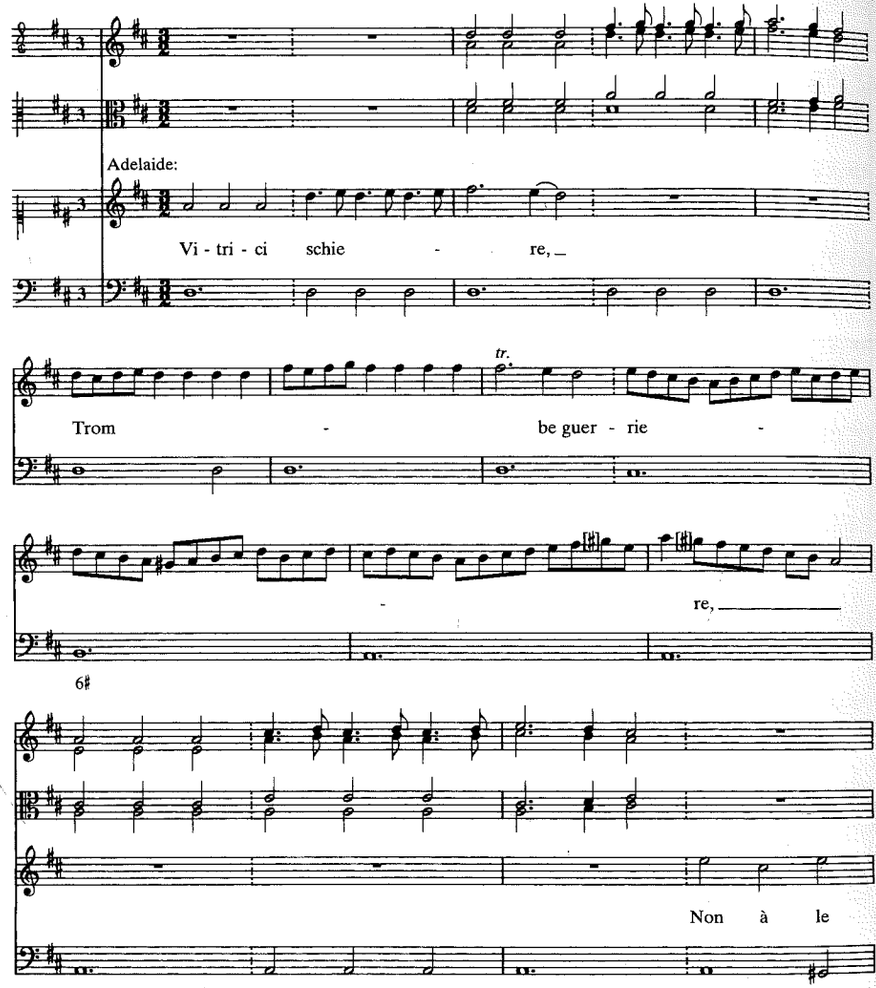
Esempio 56. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), 2.15, Rodope: «Vendetta mio core» (I-MOe, F 1301: 111r-112r)

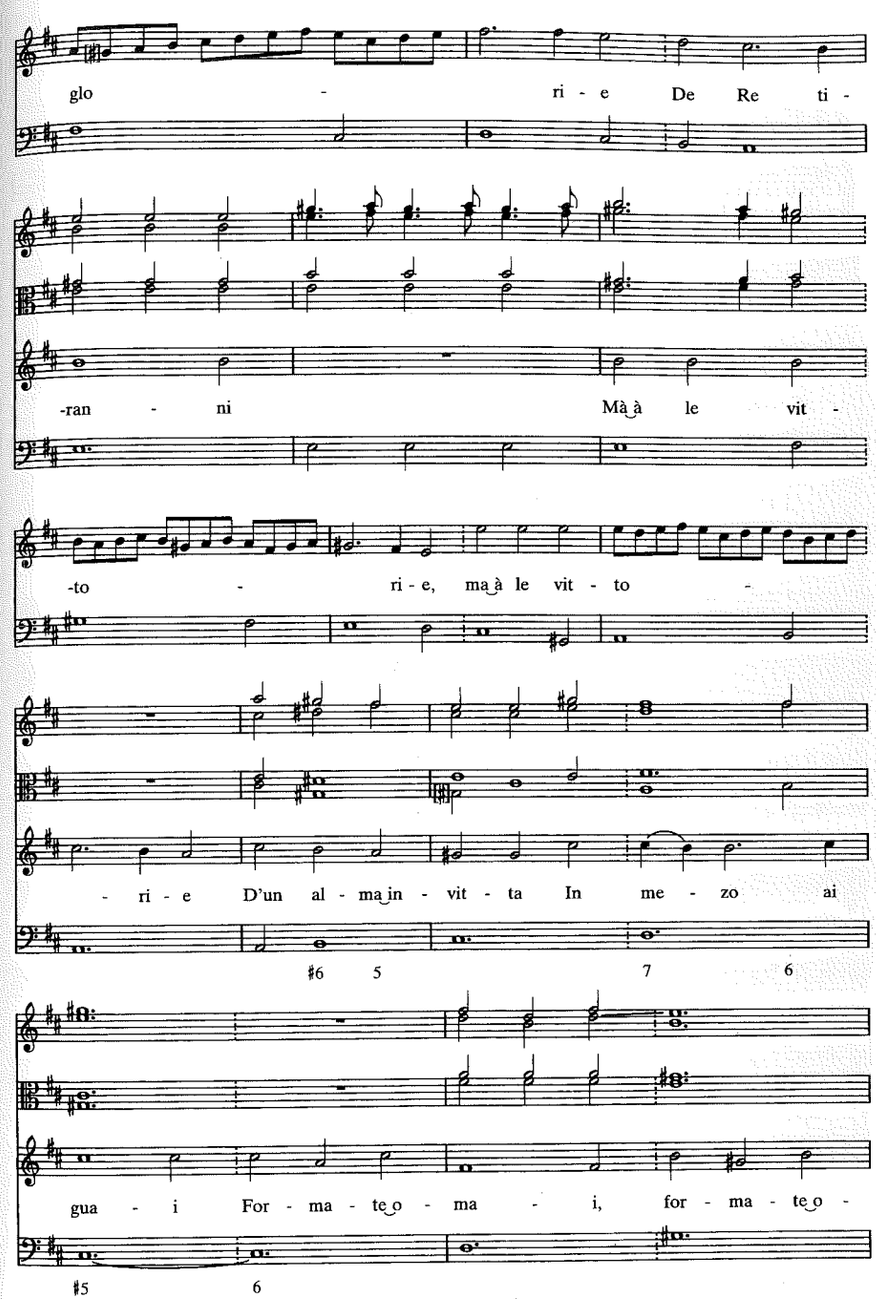


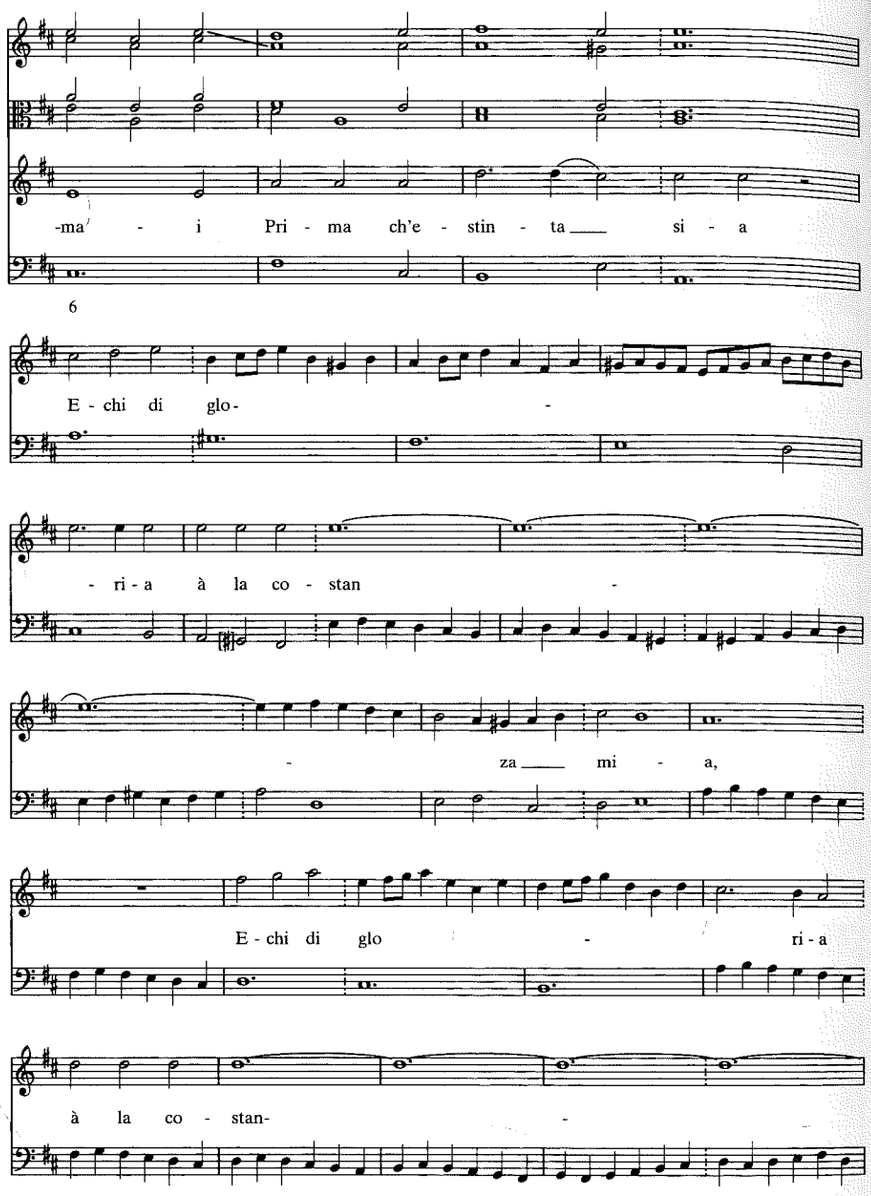


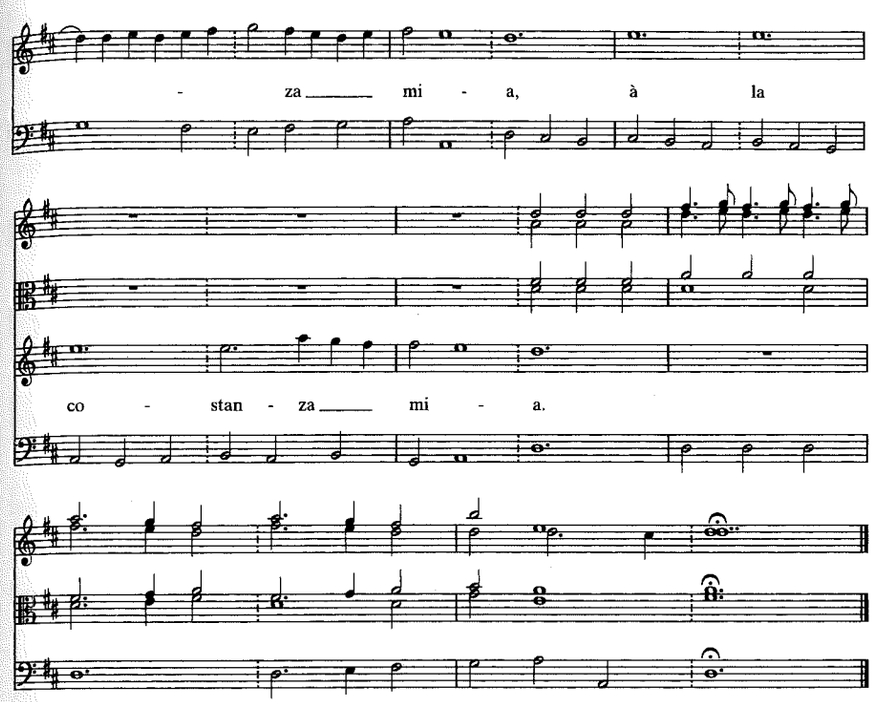


Esempio 57. Antonio Sartorio, *Adelaide* (1672), 1.1. Adelaide: «Vitrici schiere» (I-Vnm, It. IV, 380 [=9904]: 1r-3r)

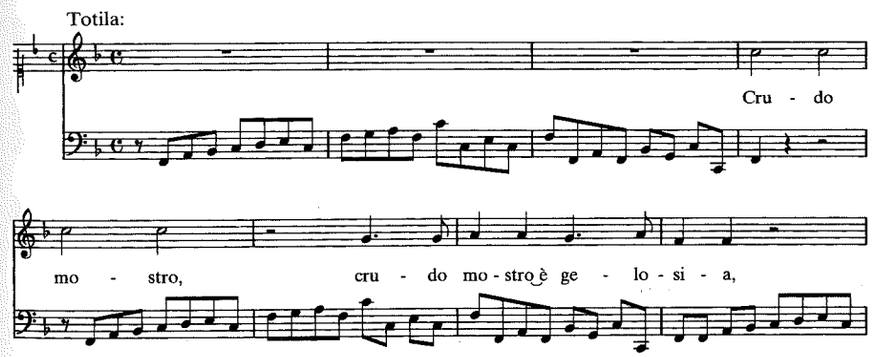


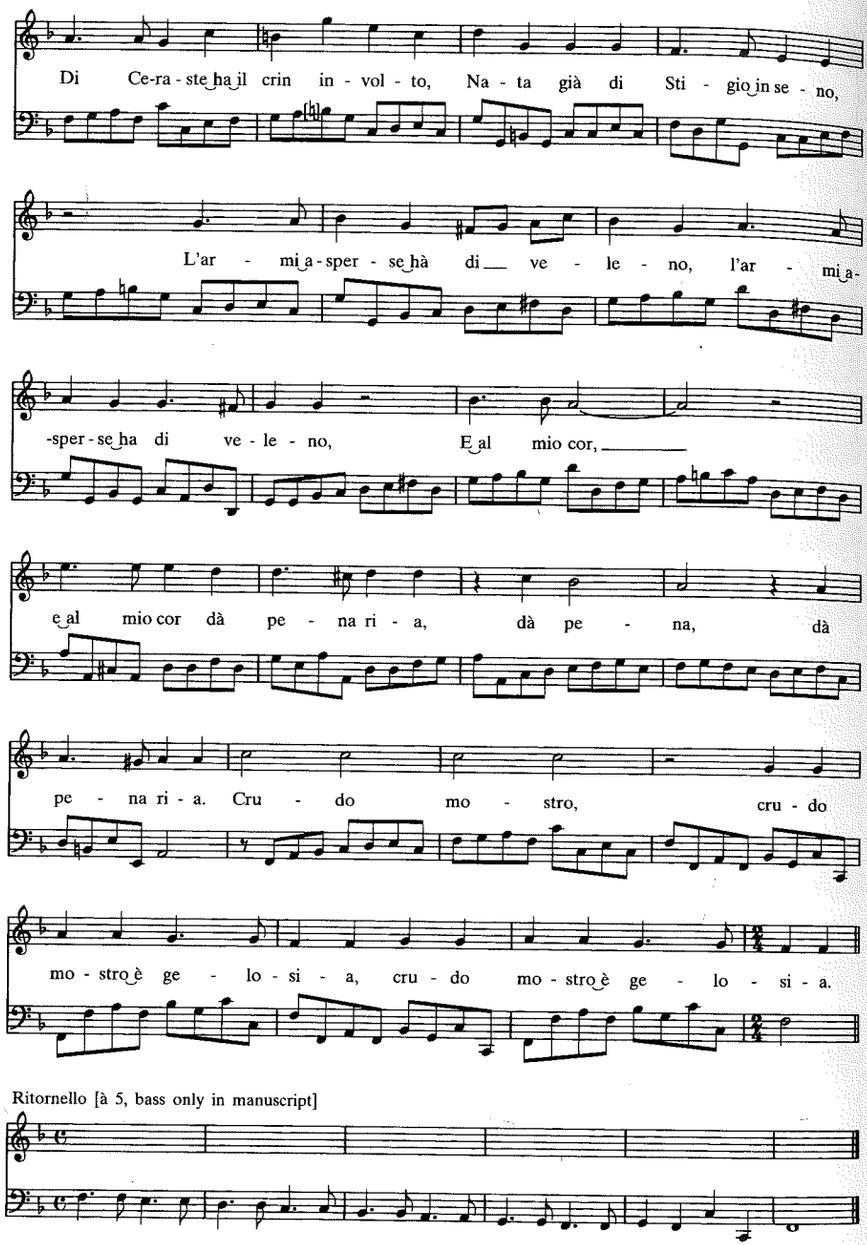




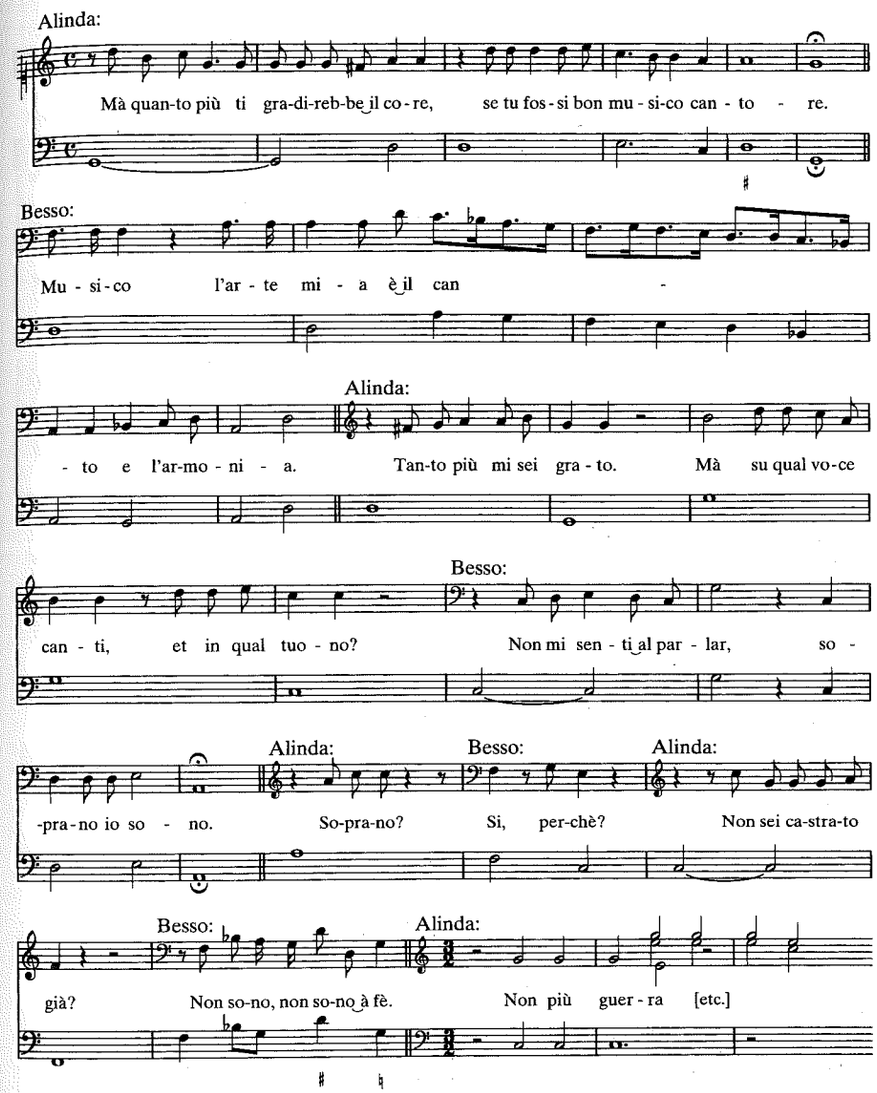


Esempio 58. Giovanni Legrenzi, *Totila* (1677), 2.6, Totila: «Crudoo mostro e gelosia» (I-Vnm, It. IV, 460 [=9984]: 73ᵛ-74ʳ)

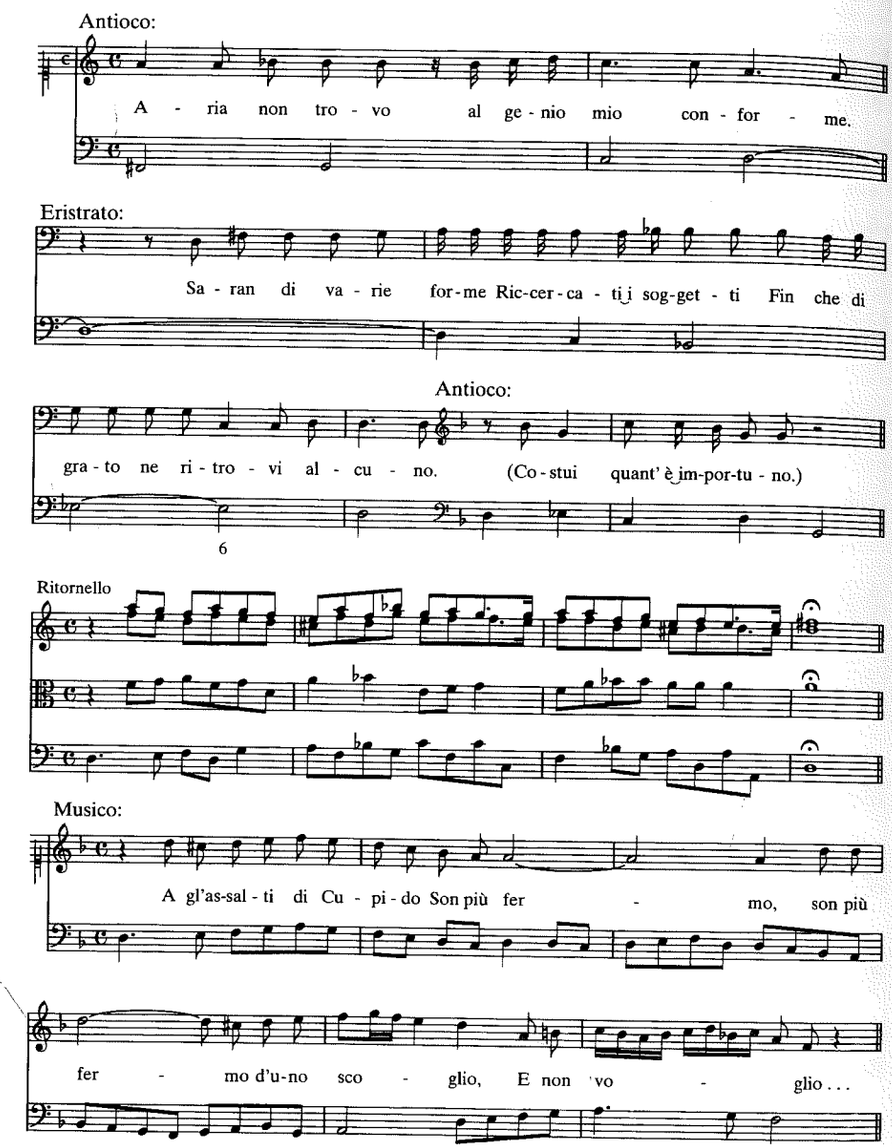


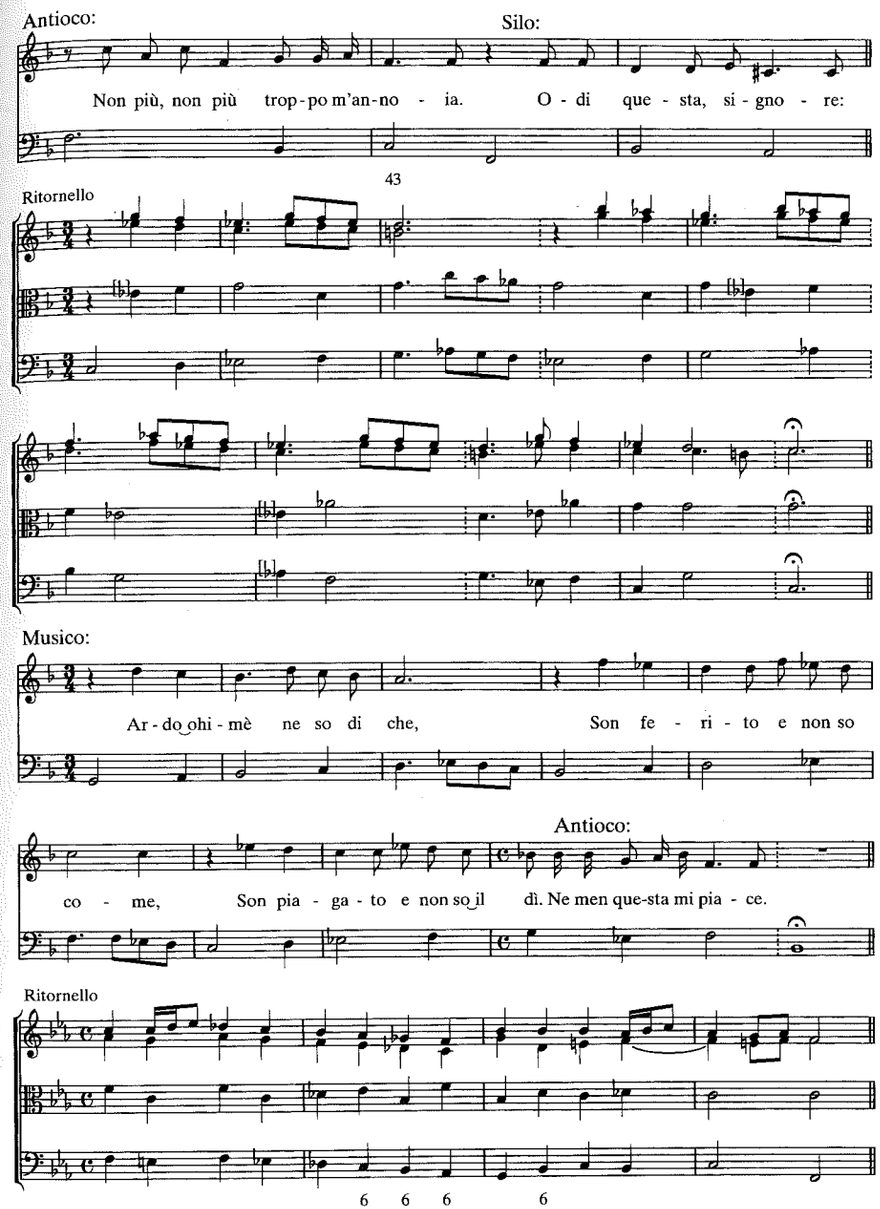


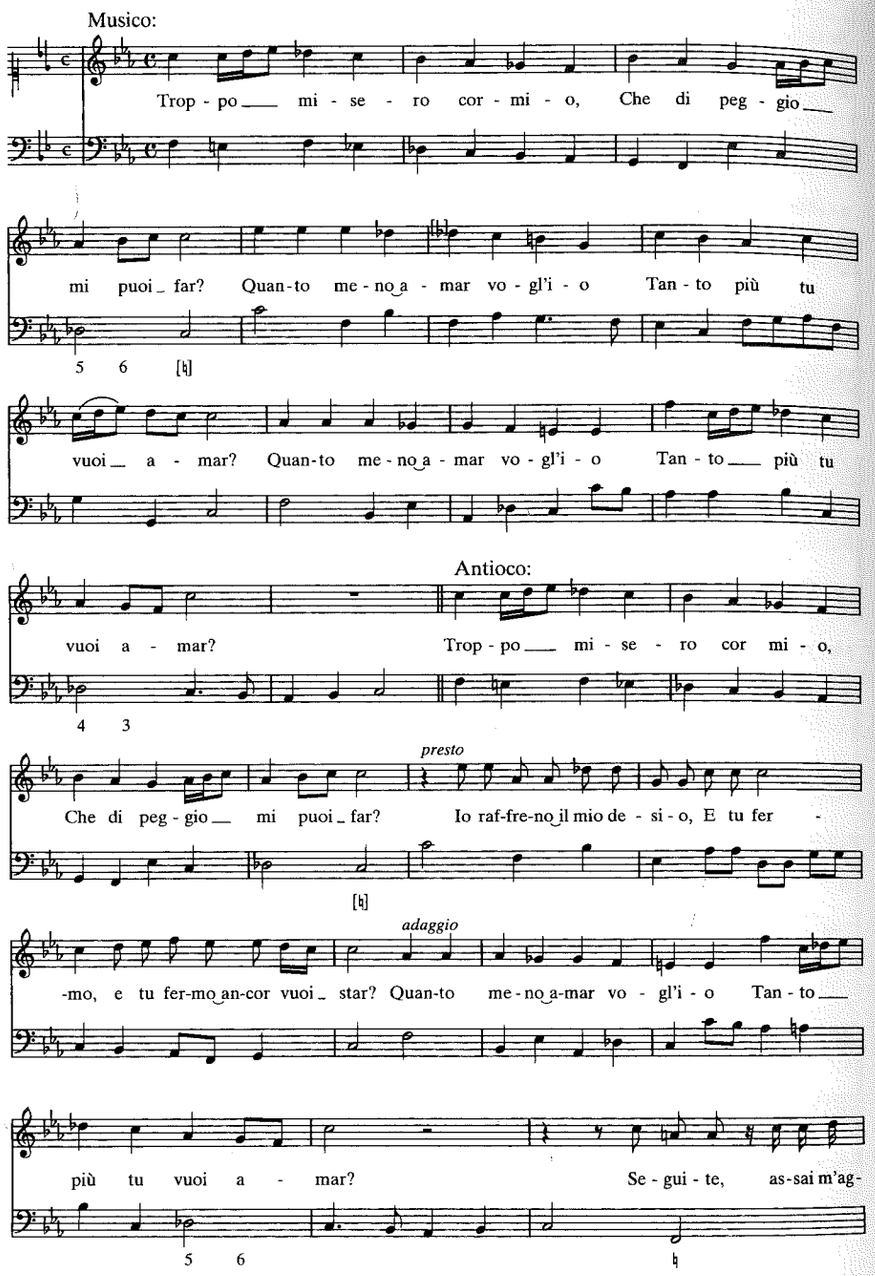
Esempio 59. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 2.11 (=libretto 2.12), Alinda e Besso: «Ma quanto più» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 104^{v}-105^{r})

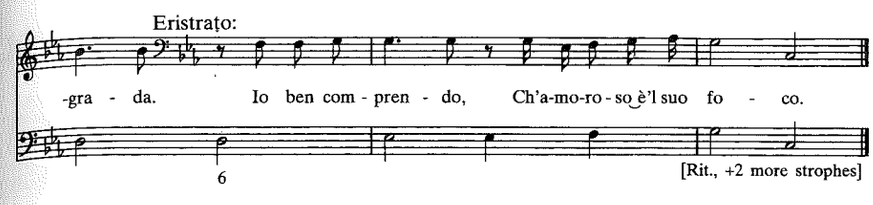


Esempio 60. Antonio Sartorio, *Seleuco* (1666), 2.4, Antioco: «Aria non trovo» (I-Vnm, It. IV. 454 [=9978]: 36v-39r)

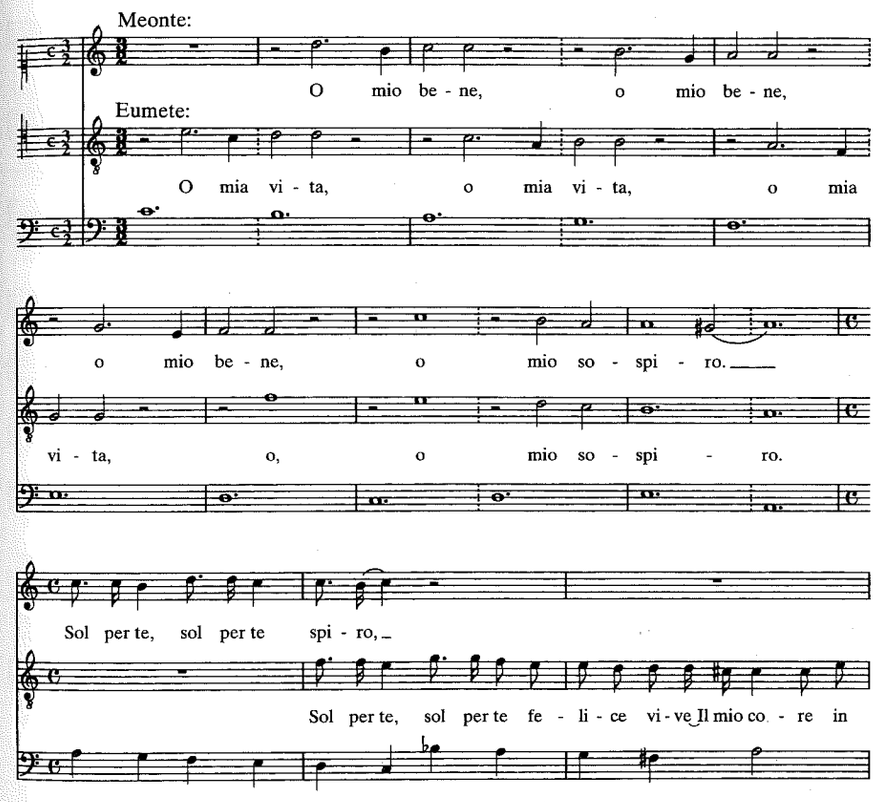


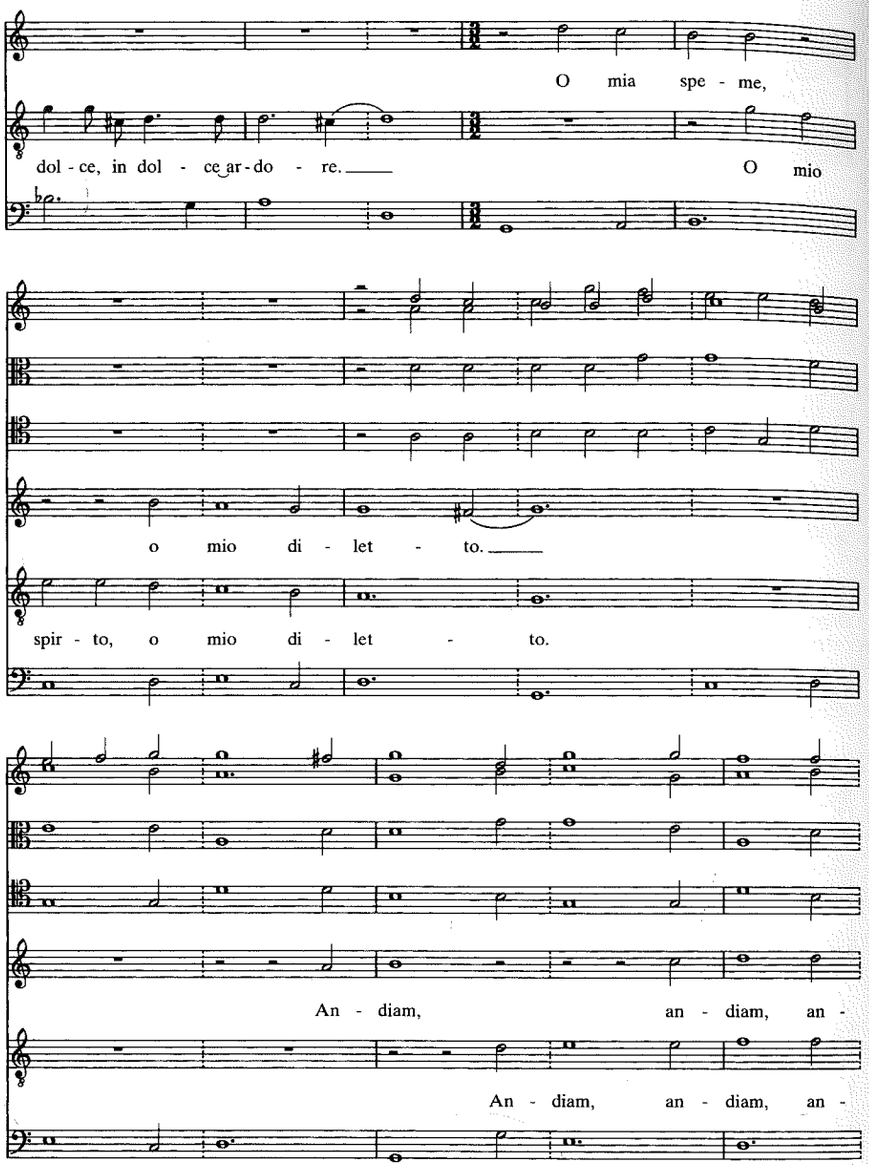


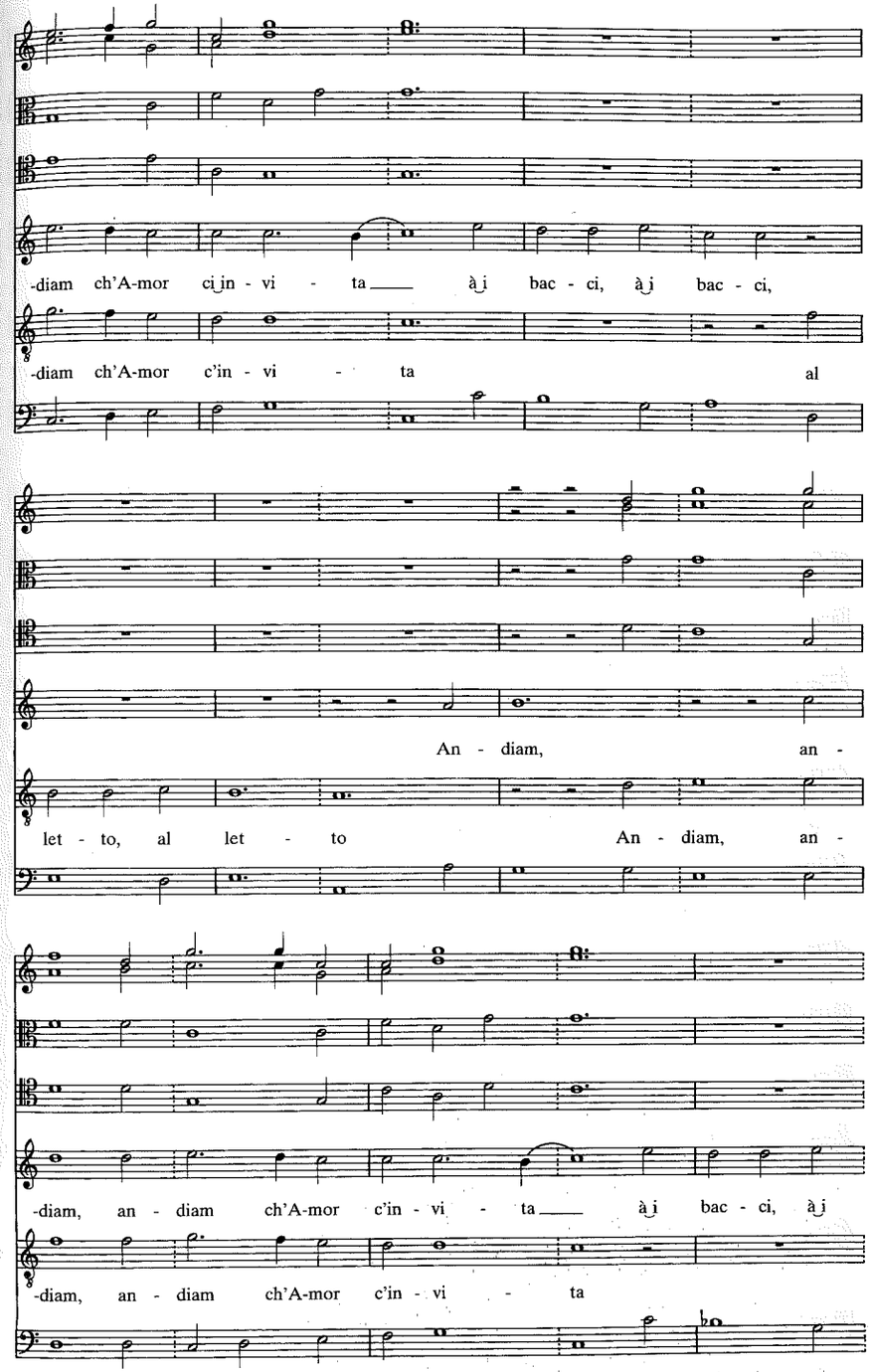


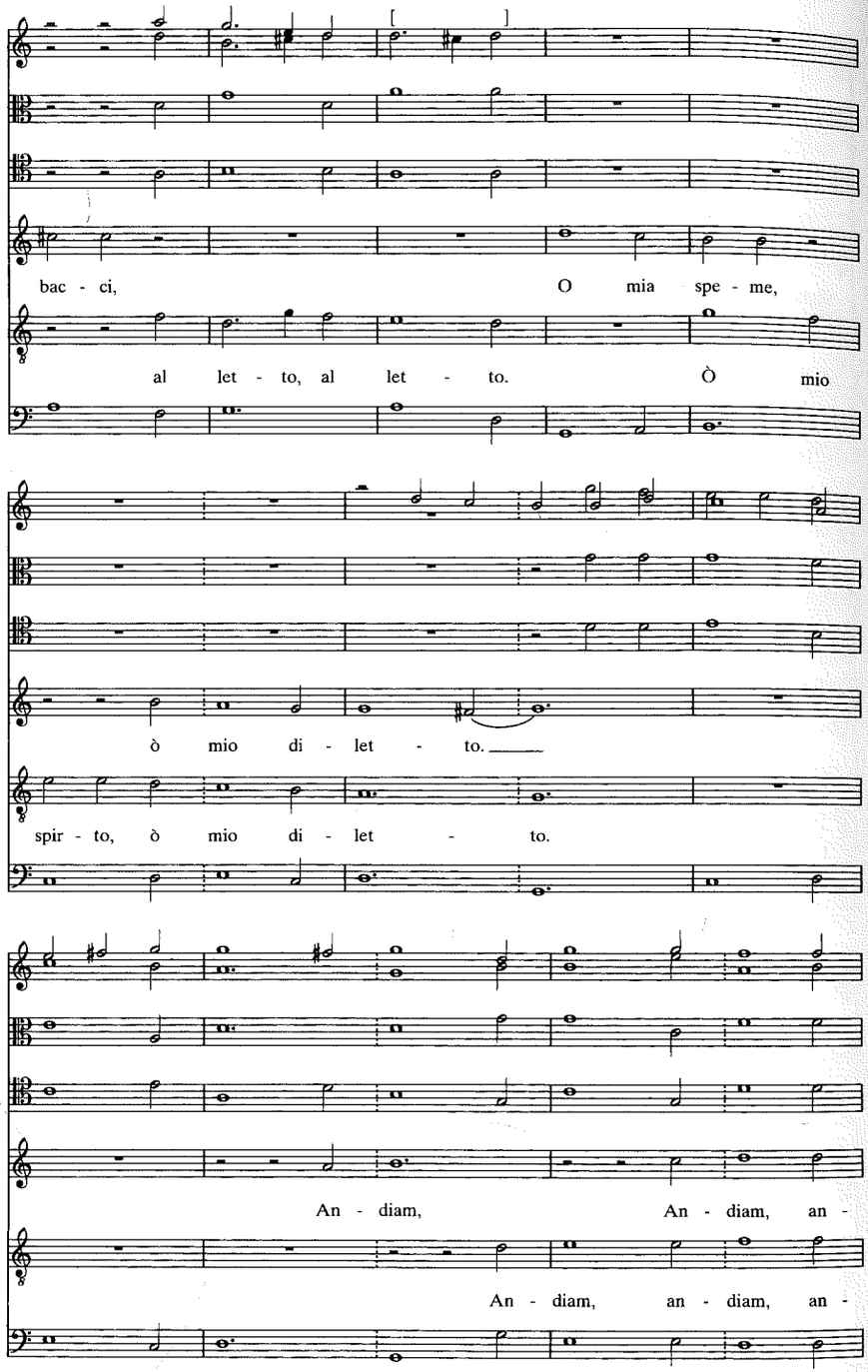


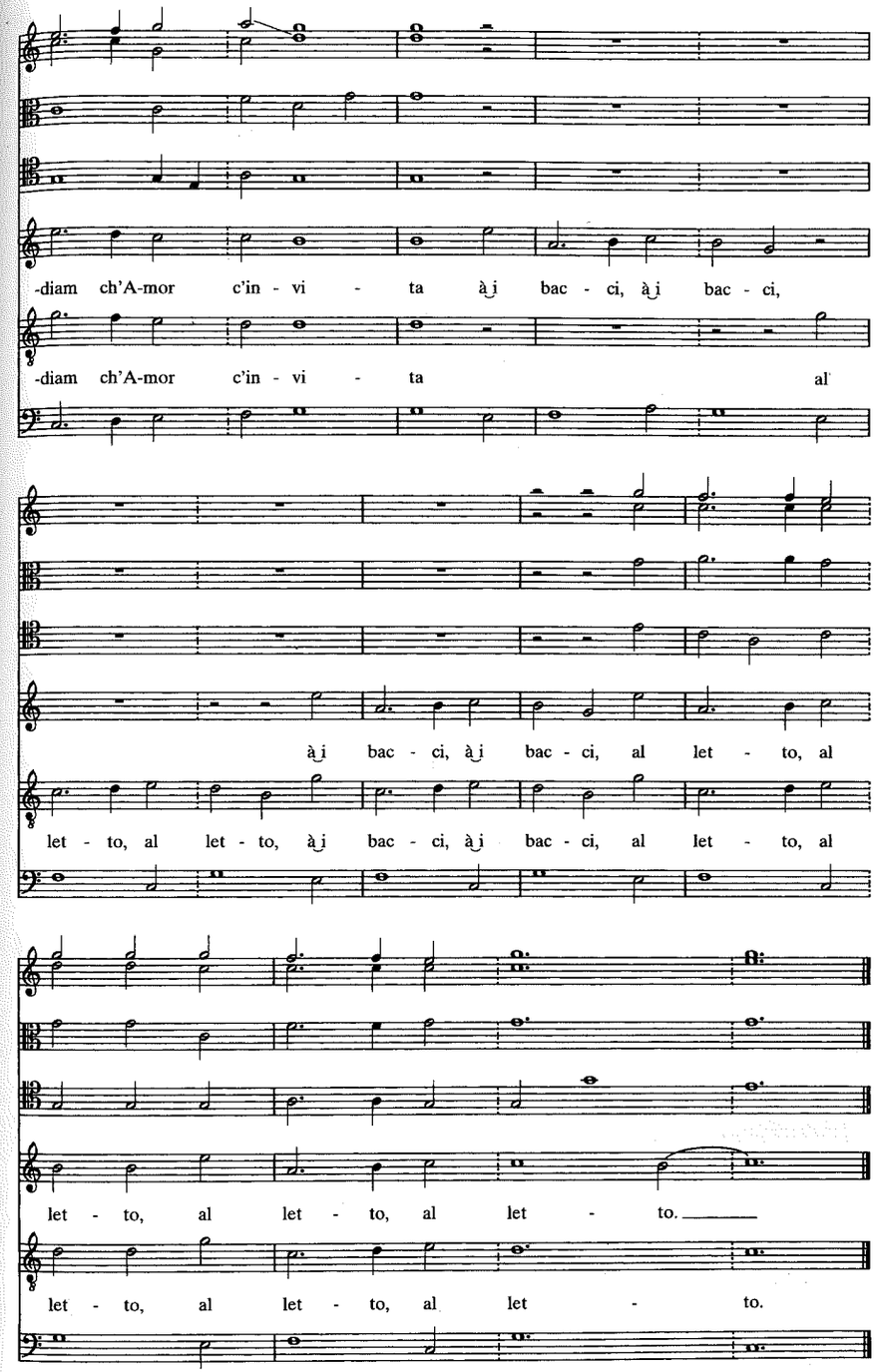
Esempio 61. Francesco Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore* (1642), 3.15, Meonte e Eumete: «O mia vita» (I-Vnm, It. IV, 373 [=9897]: 112ᵛ-116ʳ)



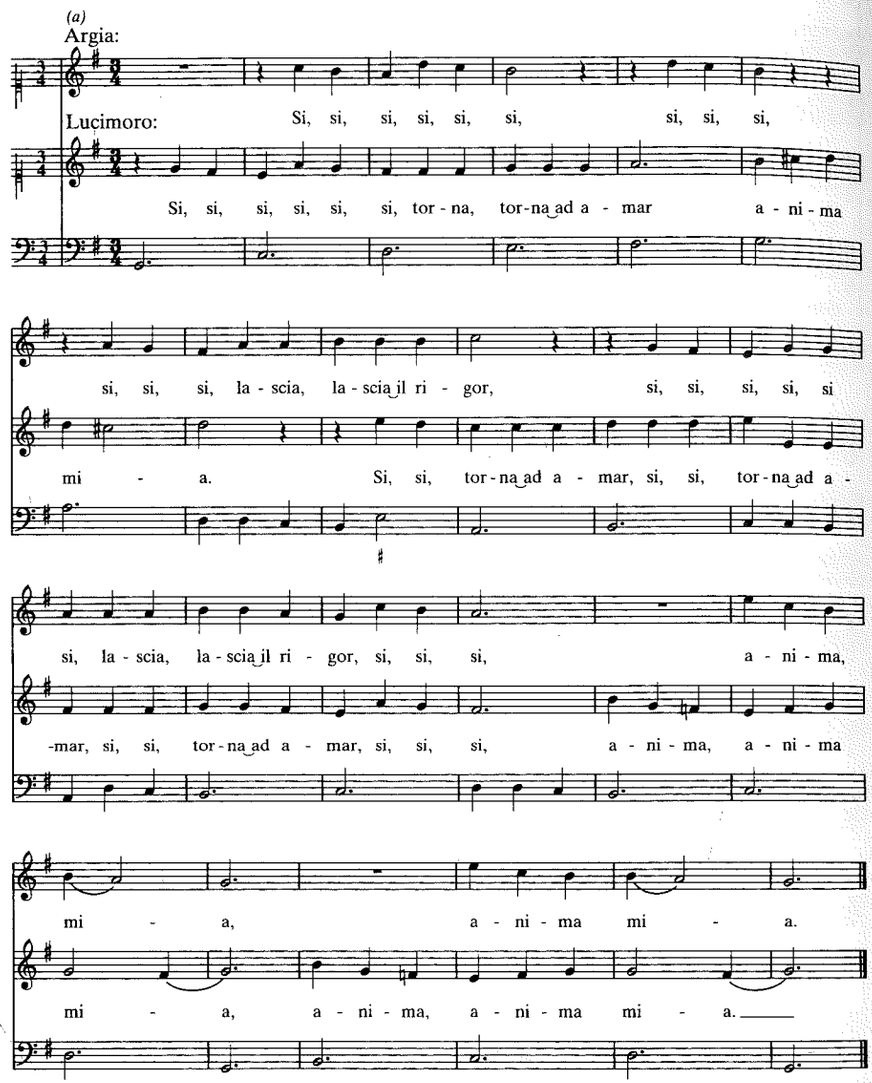

O mia spe - me,
dol - ce, in dol - ce ar - do - re. O mio
o mio di - let - to.
spir - to, o mio di - let - to.
An - diam, an - diam, an -
An - diam, an - diam, an -


-diam ch'A-mor ci in - vi - ta à i bac - ci, à i bac - ci,
-diam ch'A-mor c'in - vi - ta al
An - diam, an -
let - to, al let - to An - diam, an -
-diam, an - diam ch'A-mor c'in - vi - ta à i bac - ci, à i
-diam, an - diam ch'A-mor c'in - vi - ta

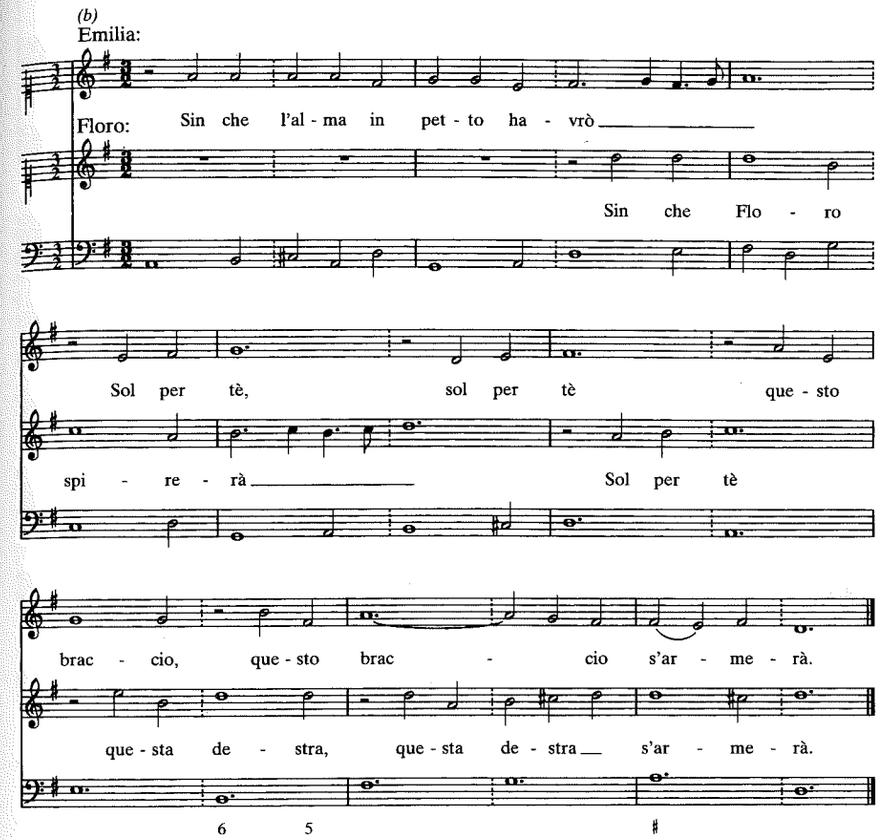

bac - ci, O mia spe - me,
al let - to, al let - to. Ò mio
ò mio di - let - to.
spir - to, ò mio di - let - to.
An - diam, An - diam, an -
An - diam, an - diam, an -


-diam ch'A-mor c'in - vi - ta à‿i bac - ci, à‿i bac - ci,
-diam ch'A-mor c'in - vi - ta al
à‿i bac - ci, à‿i bac - ci, al let - to, al
let - to, al let - to, à‿i bac - ci, à‿i bac - ci, al let - to, al
let - to, al let - to, al let - to.
let - to, al let - to, al let - to.

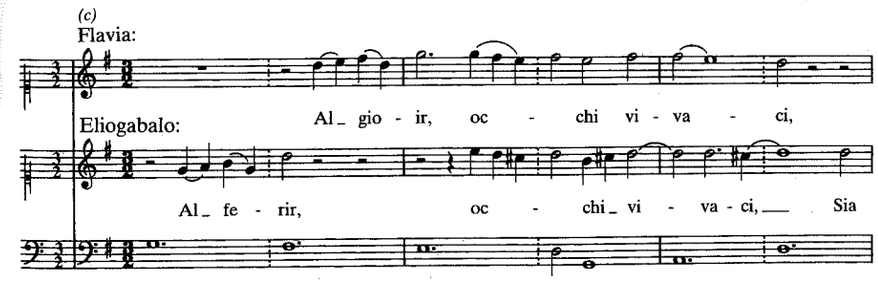
Esempio 62a. Antonio Cesti, *Argia* (1669), 3.17, Argia e Lucimoro: «Si, si, si» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 142r-v)

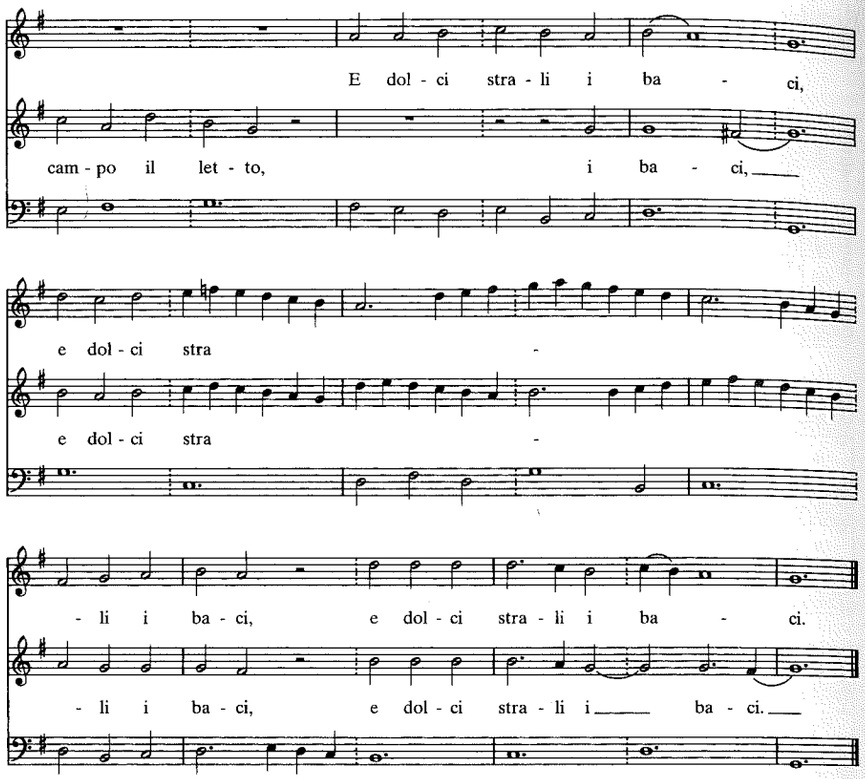


Esempio 62b. Pietro Andrea Ziani, *Annibale in Capua* (1661), 3.20, Emilia e Floro: «Sin che l'alma in petto havrò» (I-Vnm, It. IV, 387 [=9911]: 86r)

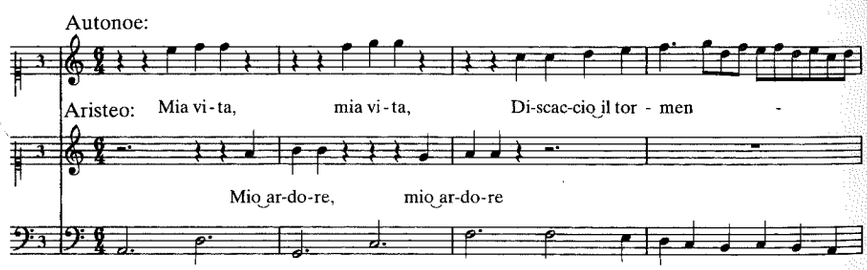


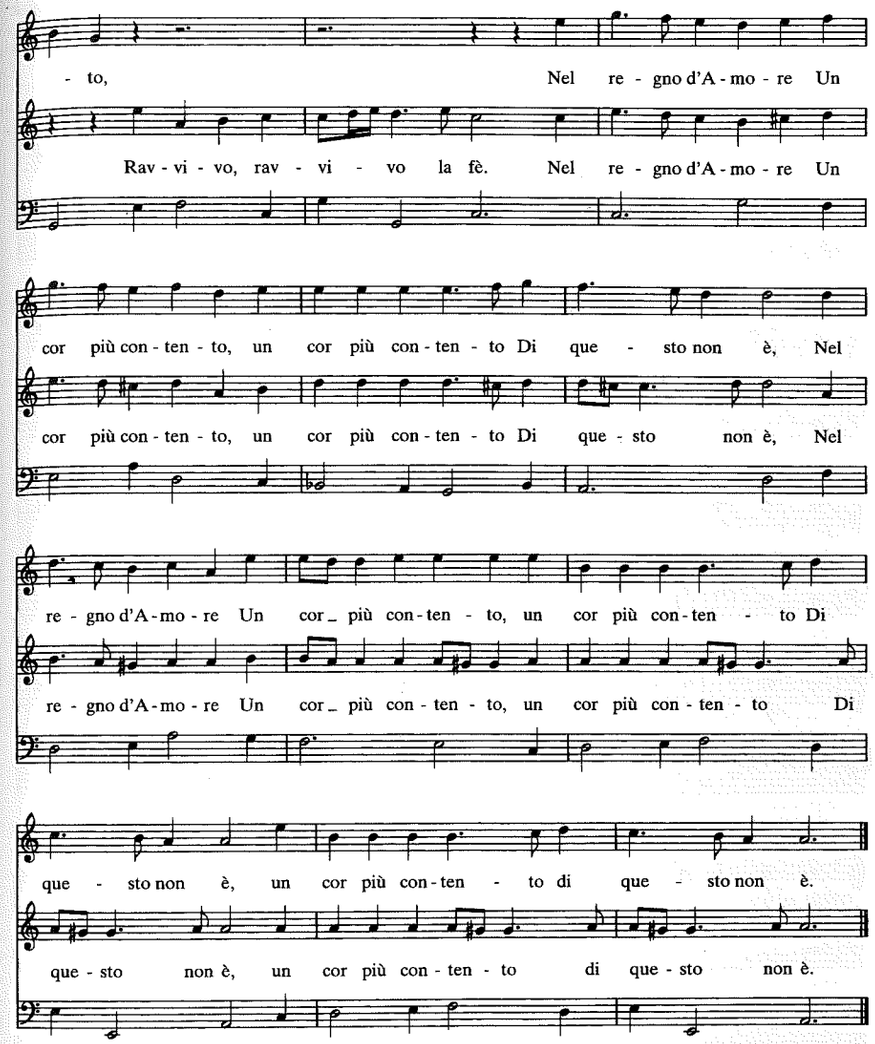
Esempio 62c. Giovanni Antonio Boretti, *Eliogabalo* (1668), 3.21, Flavia e Eliogabalo: «Al ferir, al gioir» (I-Vnm, It. IV, 412 [=9937]: 102r)



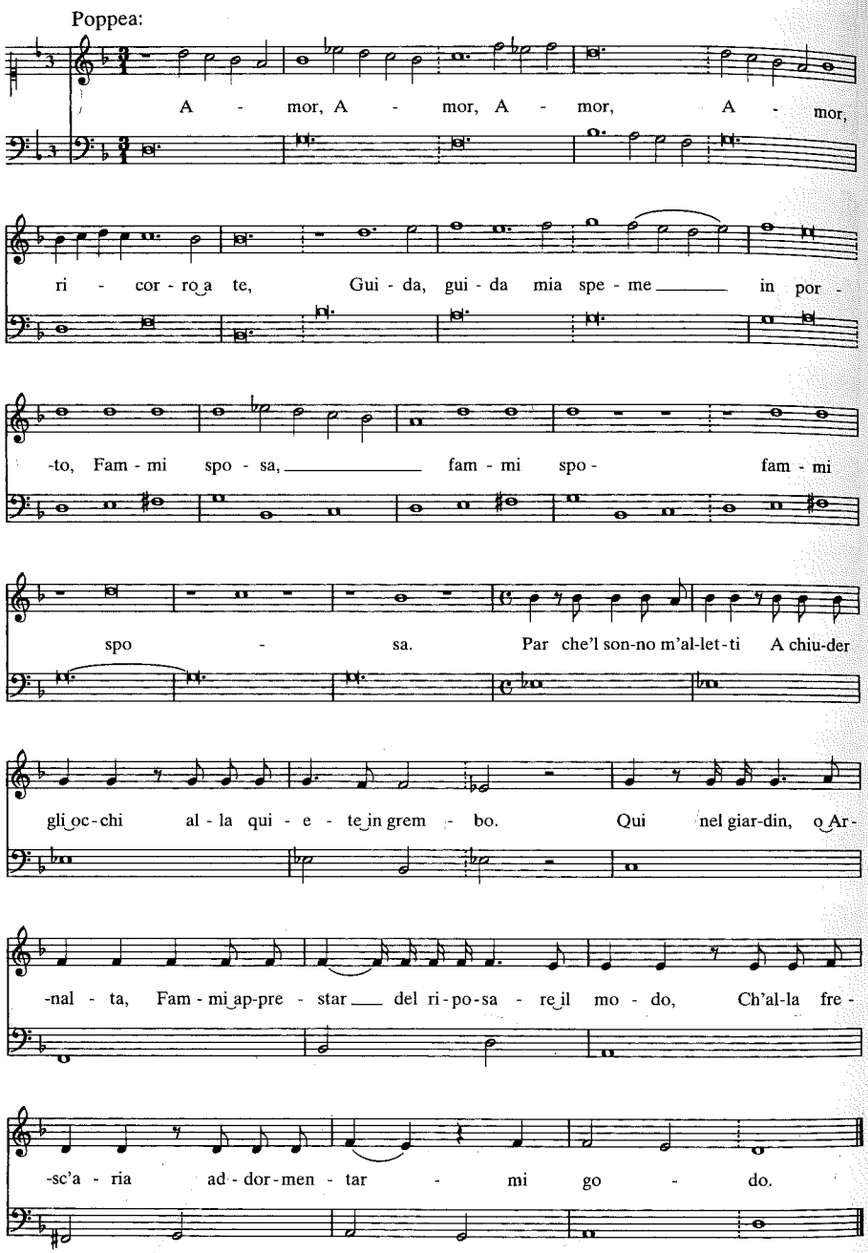


Esempio 62d. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), 3. 16, Autonoe e Aristeo: «Mia vita, mio ardore» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 85r-v)

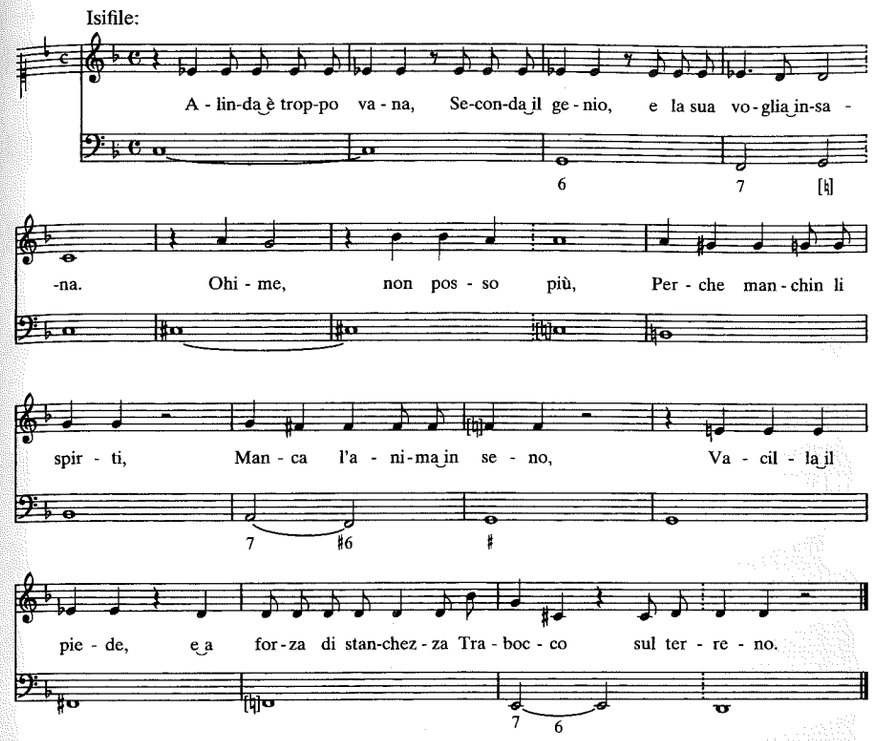




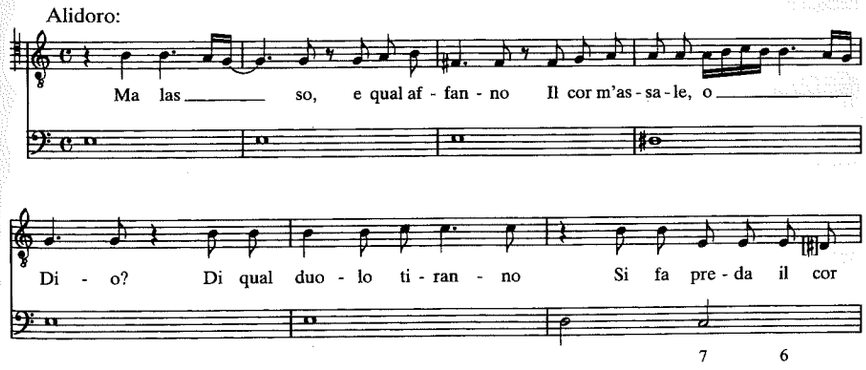
Esempio 63. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* (1643), 2.12, Poppea: «Amor, recorro a te» (I-Vnm, It. IV, 439 [=9963]: 75v-76r)

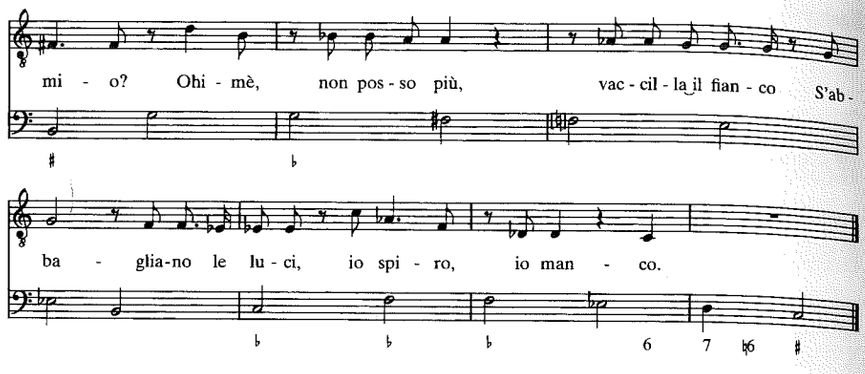


Esempio 64. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 2. 1, Isifile: «Alinda è troppo vana» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 65r-v)

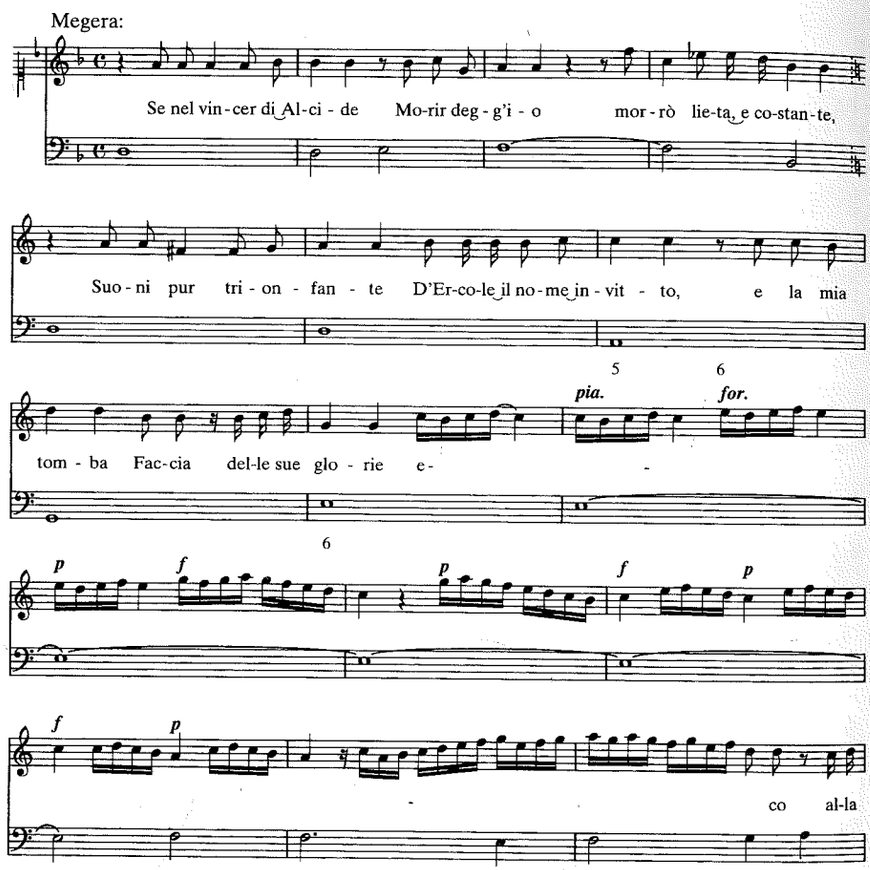


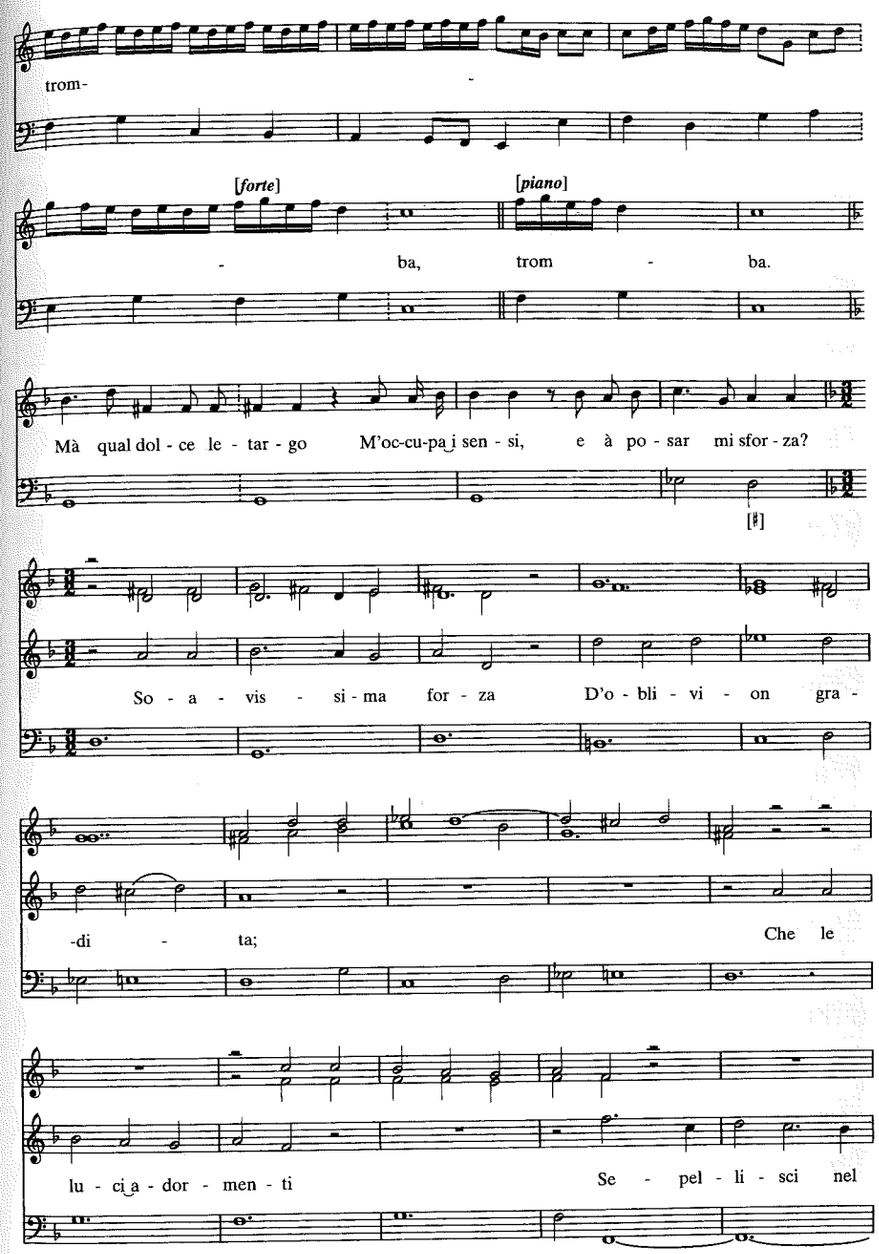
Esempio 65. Antonio Cesti, *Orontea* (Innsbruck: 1656), 2.4, Alidoro: «Ma lasso, e qual affanno» (I-Rsc: 111v)

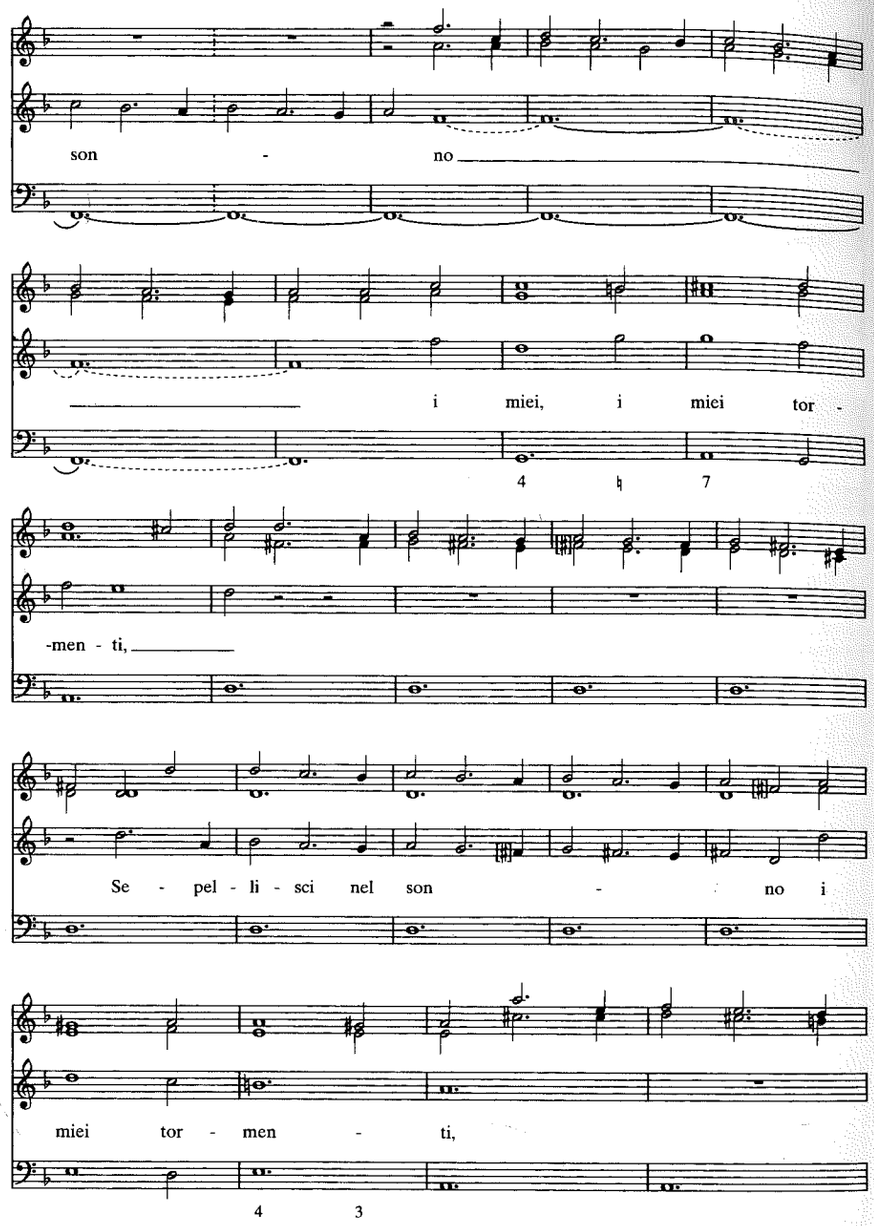


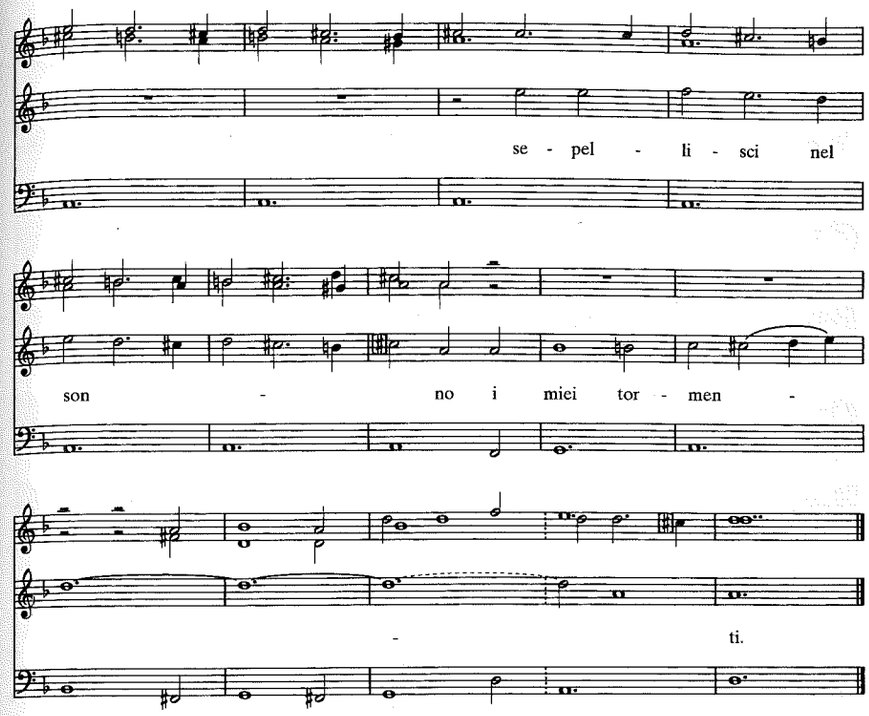


Esempio 66. Giovanni Antonio Boretti, *Ercole in Tebe* (1671), 2.20, Megera: «Se nel vincer di Alcide» (I-Vnm, It. IV, 316 [=9940]: 76r-77v)

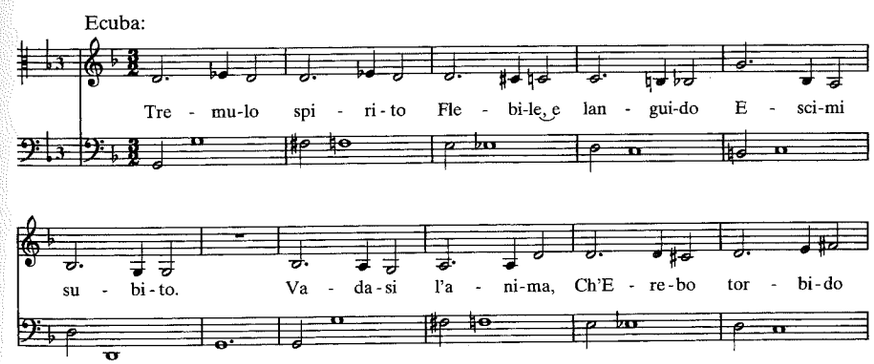


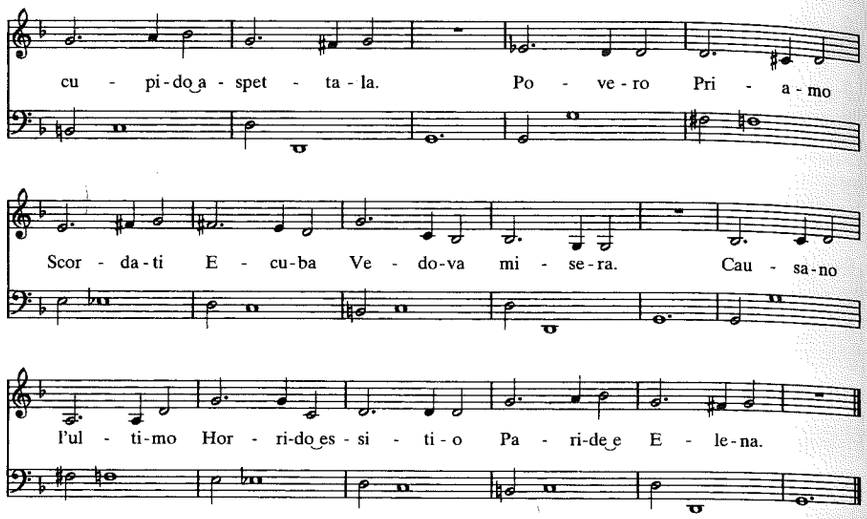




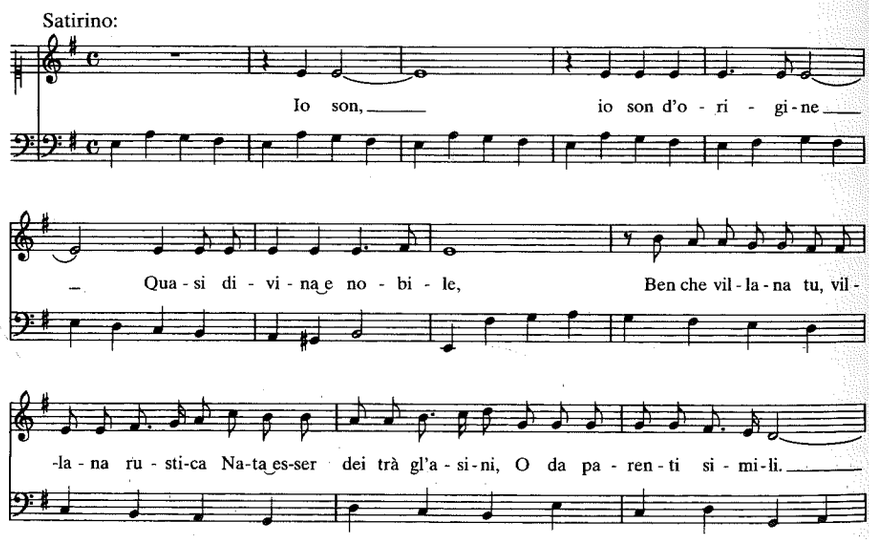


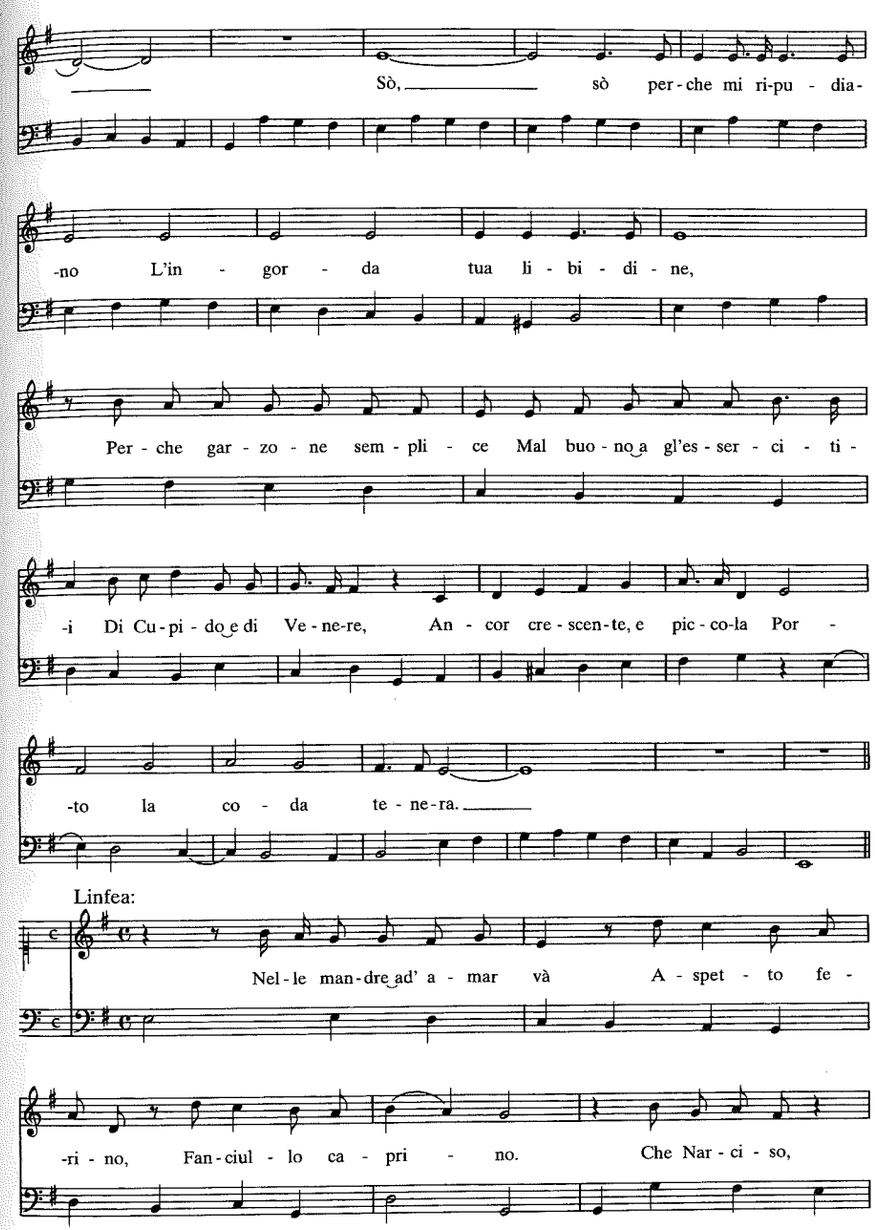
Esempio 67. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), 1.7, Ecuba: «Tremulo spirito» (I-Vnm, It. IV, 355 [=9879]: 32r)

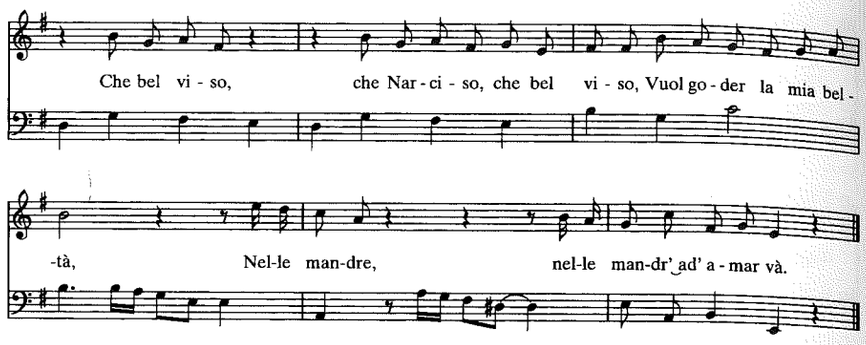




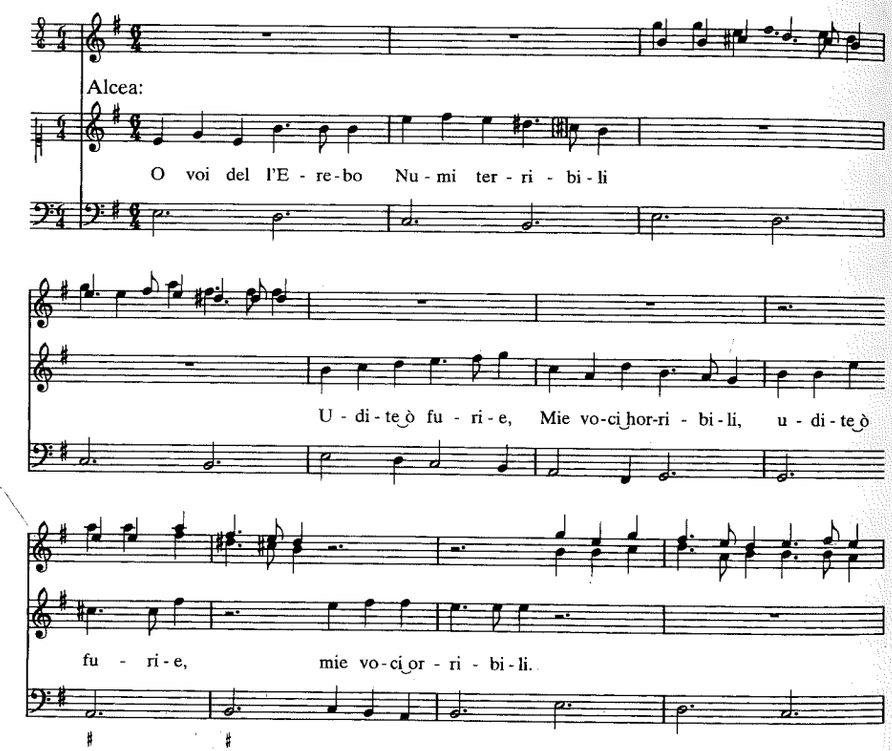
Esempio 68. Francesco Cavalli, *Calisto* (1651), 1.13, Santirino e Linfea: «Io son d'origine» (I-Vnm, It. IV, 353 [=9877]: 39^{v}-40^{v})

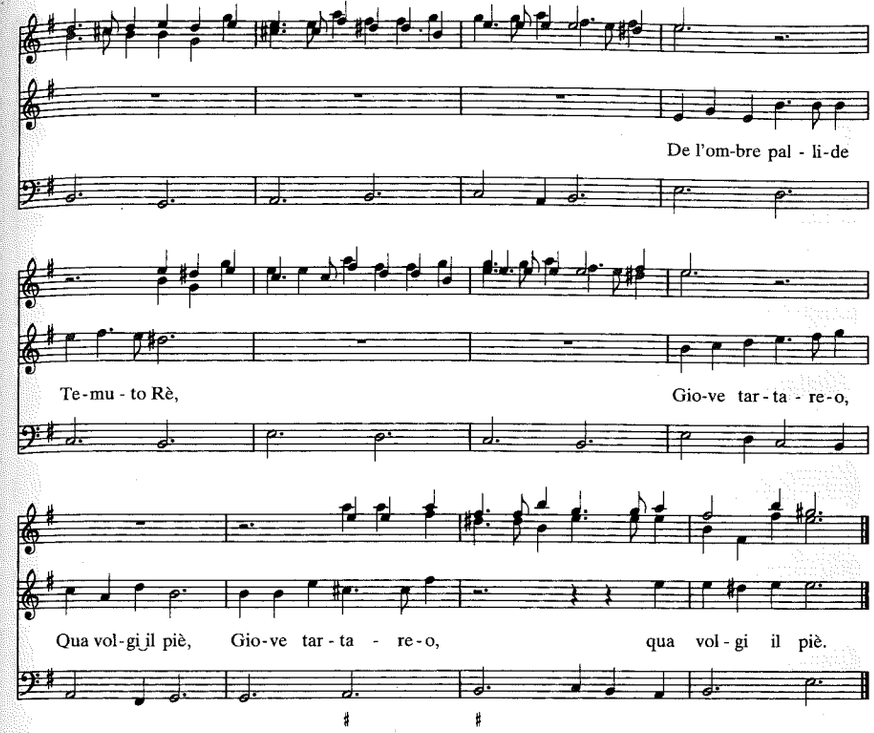




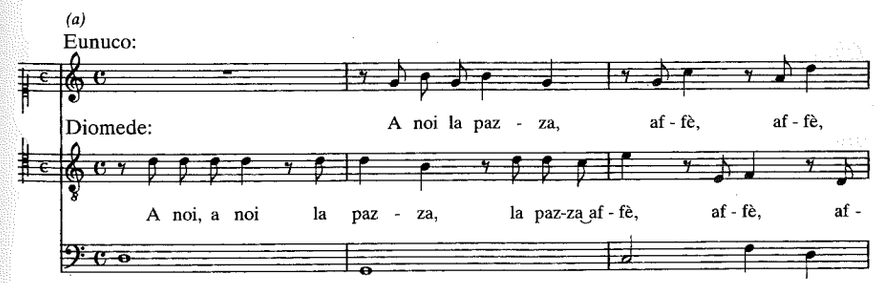


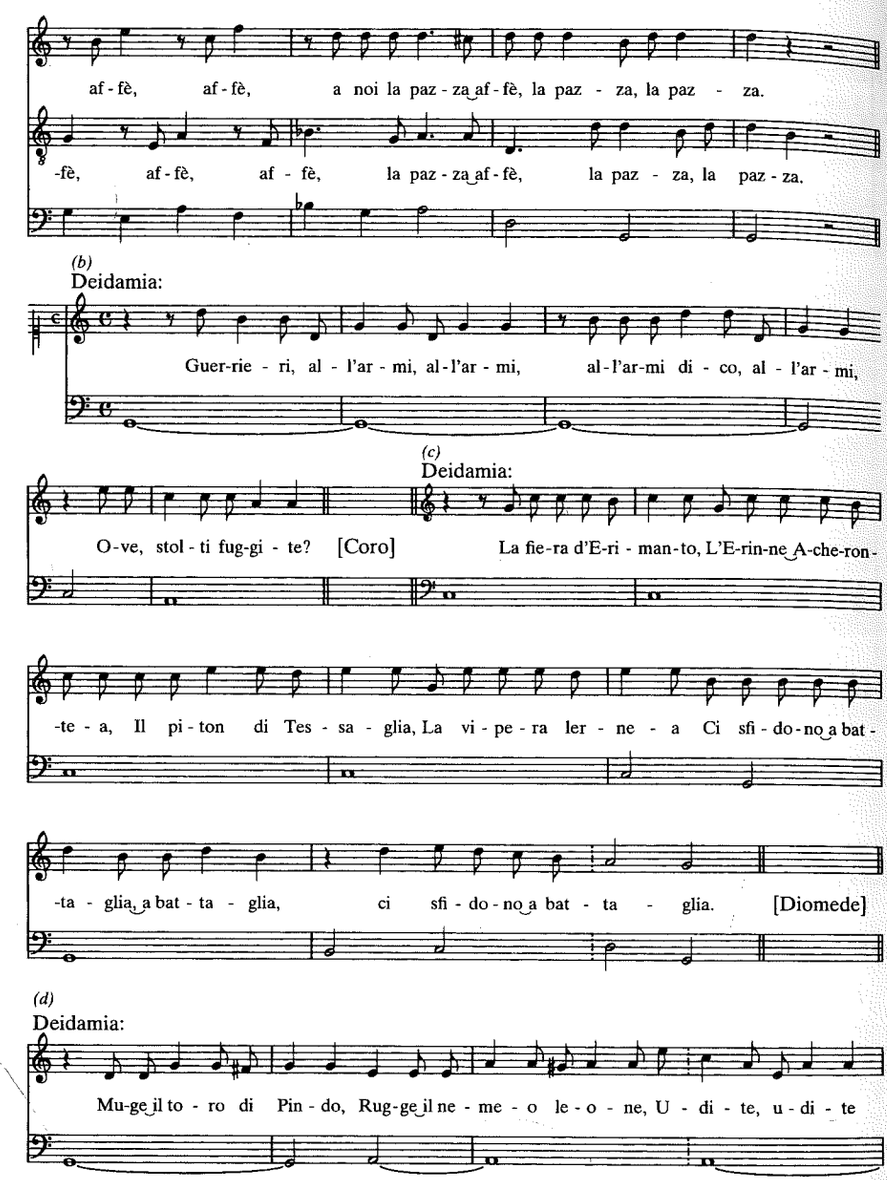
Esempio 69. Pietro Andrea Ziani, *Annibale in Capua* (1661), 1.19, Alcea: «O voi de l'Erebo» (I-Vnm, It. IV, 387 [=9911]: 25v-26r)

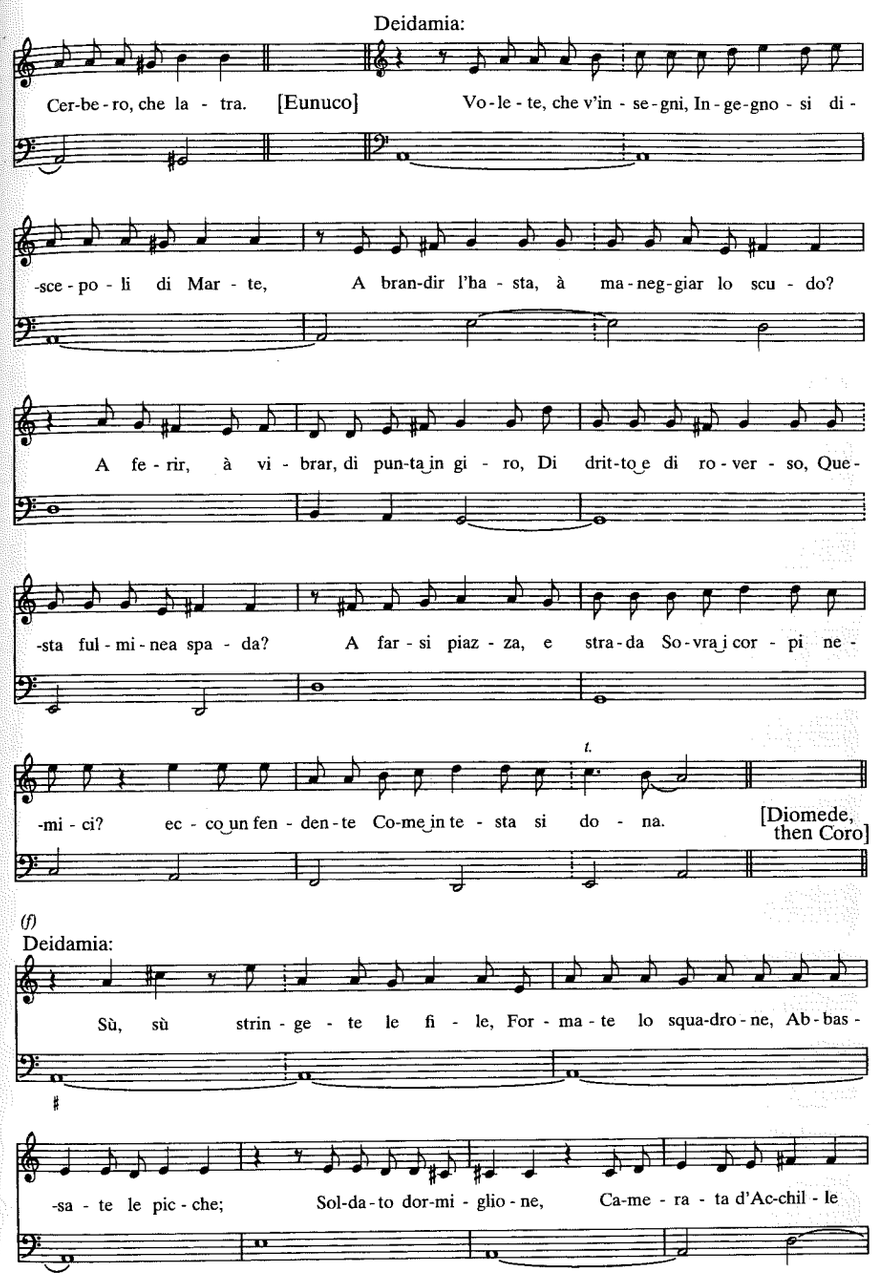


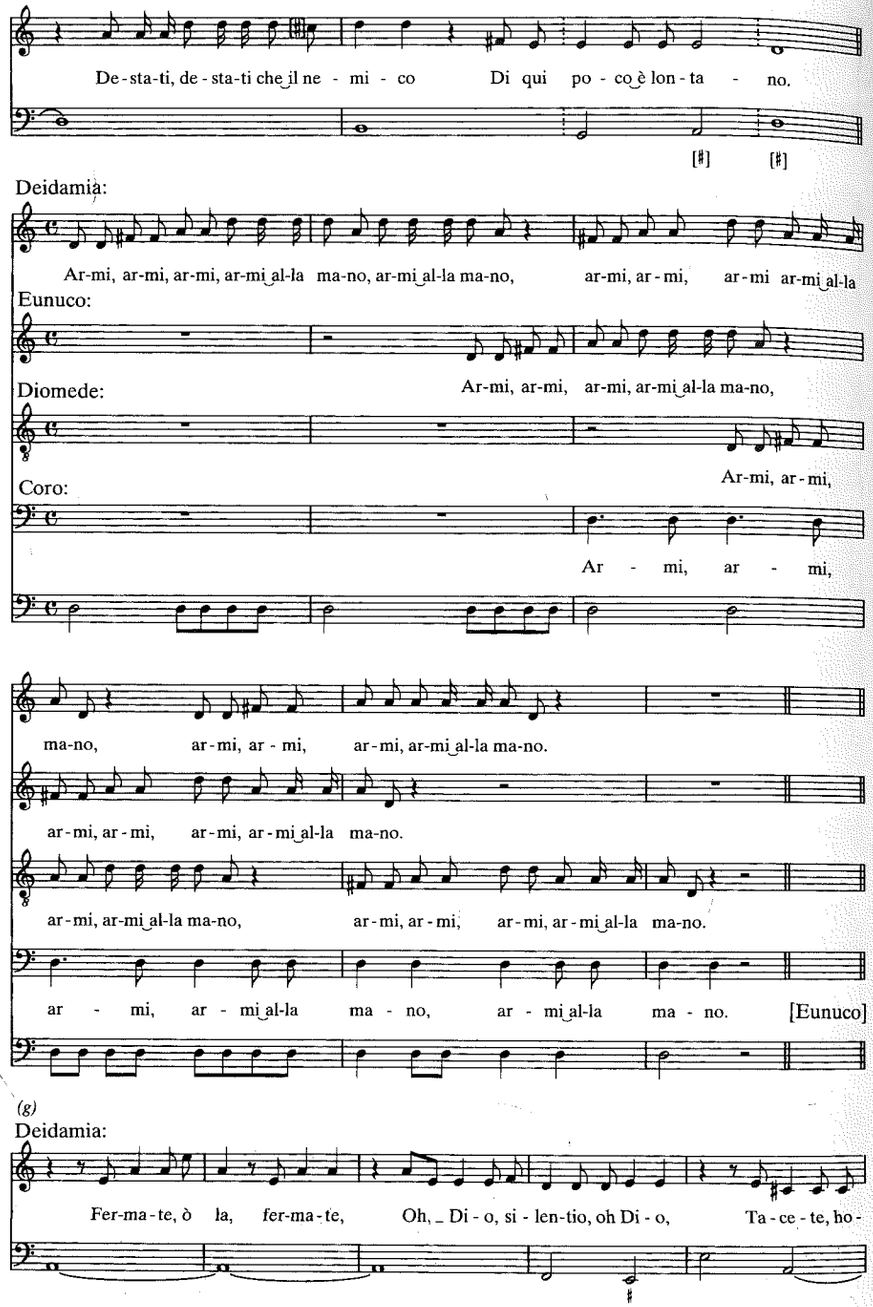


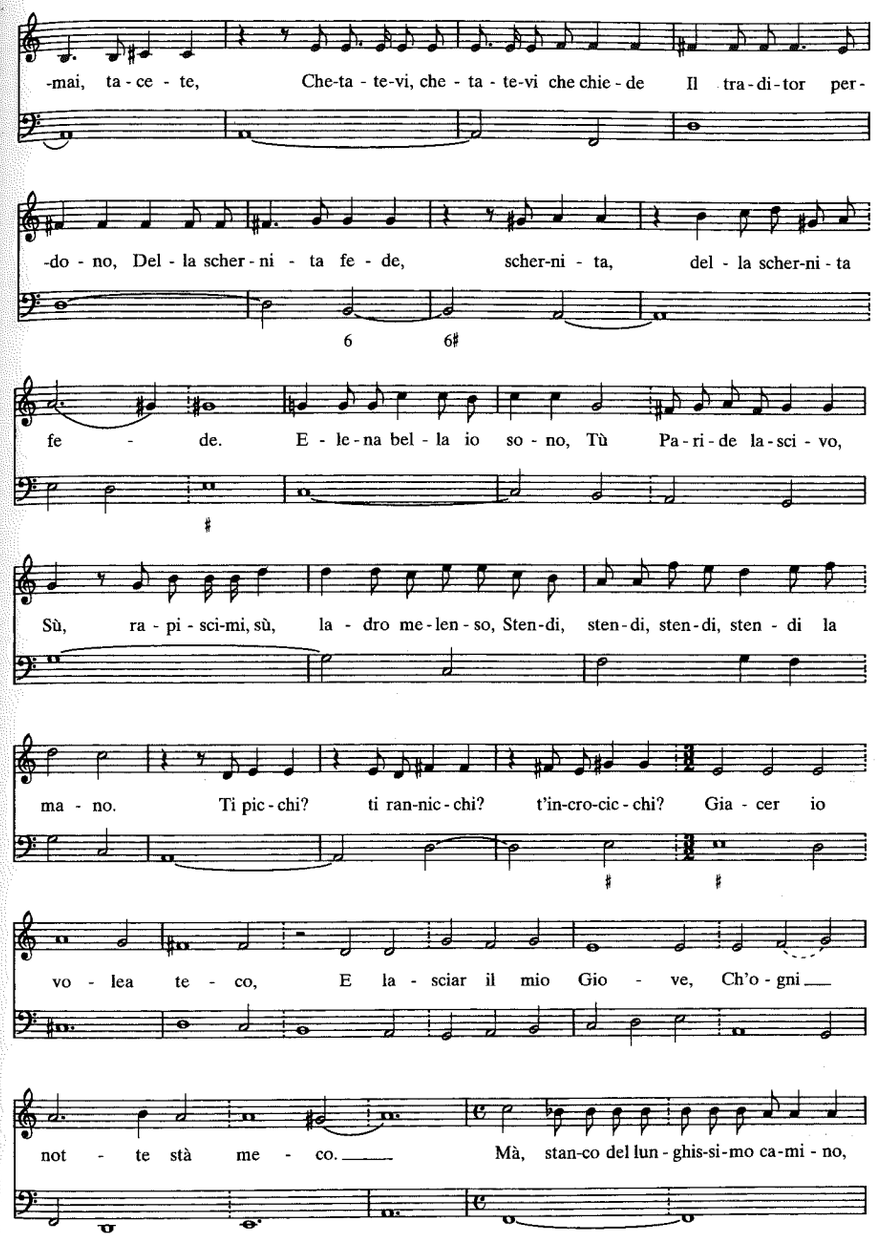
Esempio 70. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), 2.9, fine, 2.10, passaggi, Deidamia: «Guerrieri, all'armi, all'armi» (I-Isola bella, collezione privata: [69r-73r])

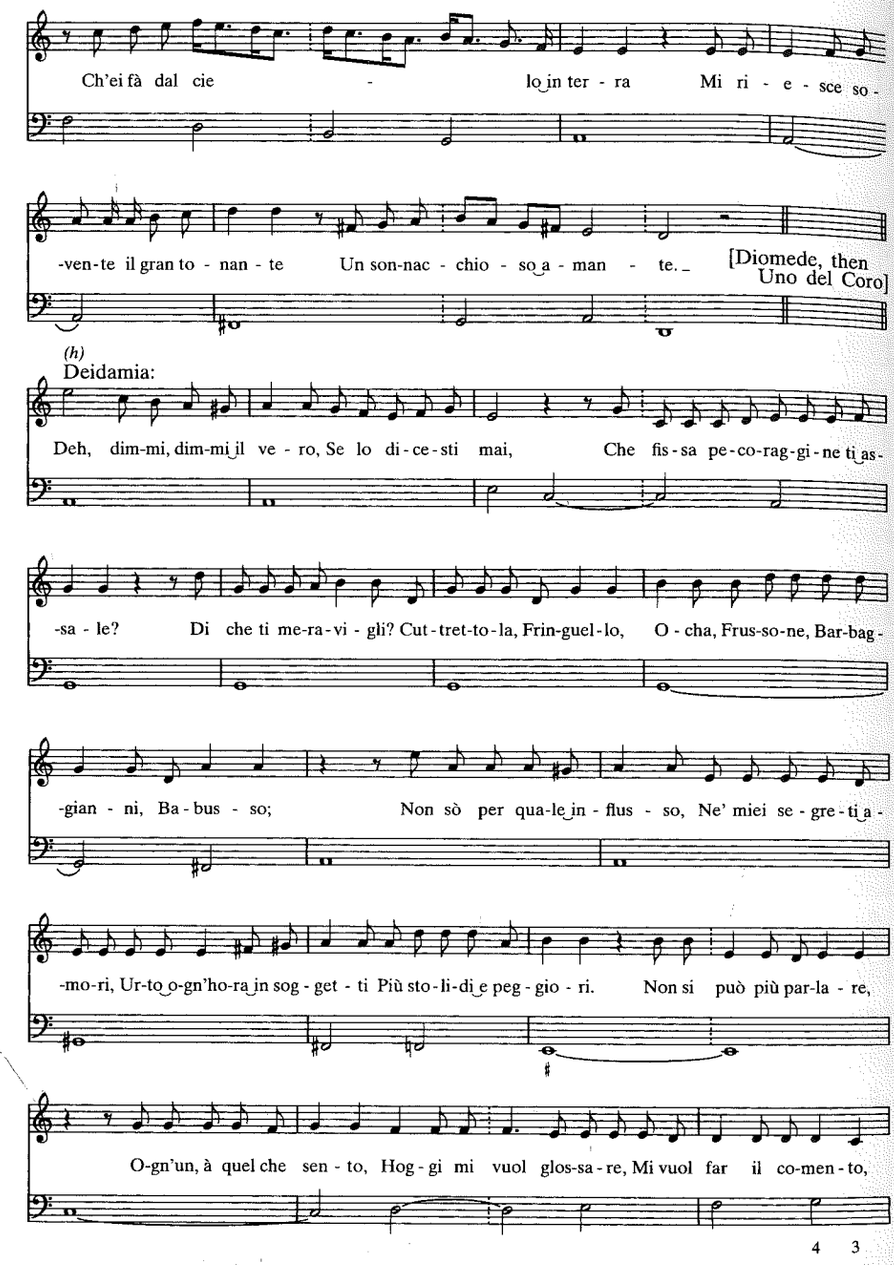


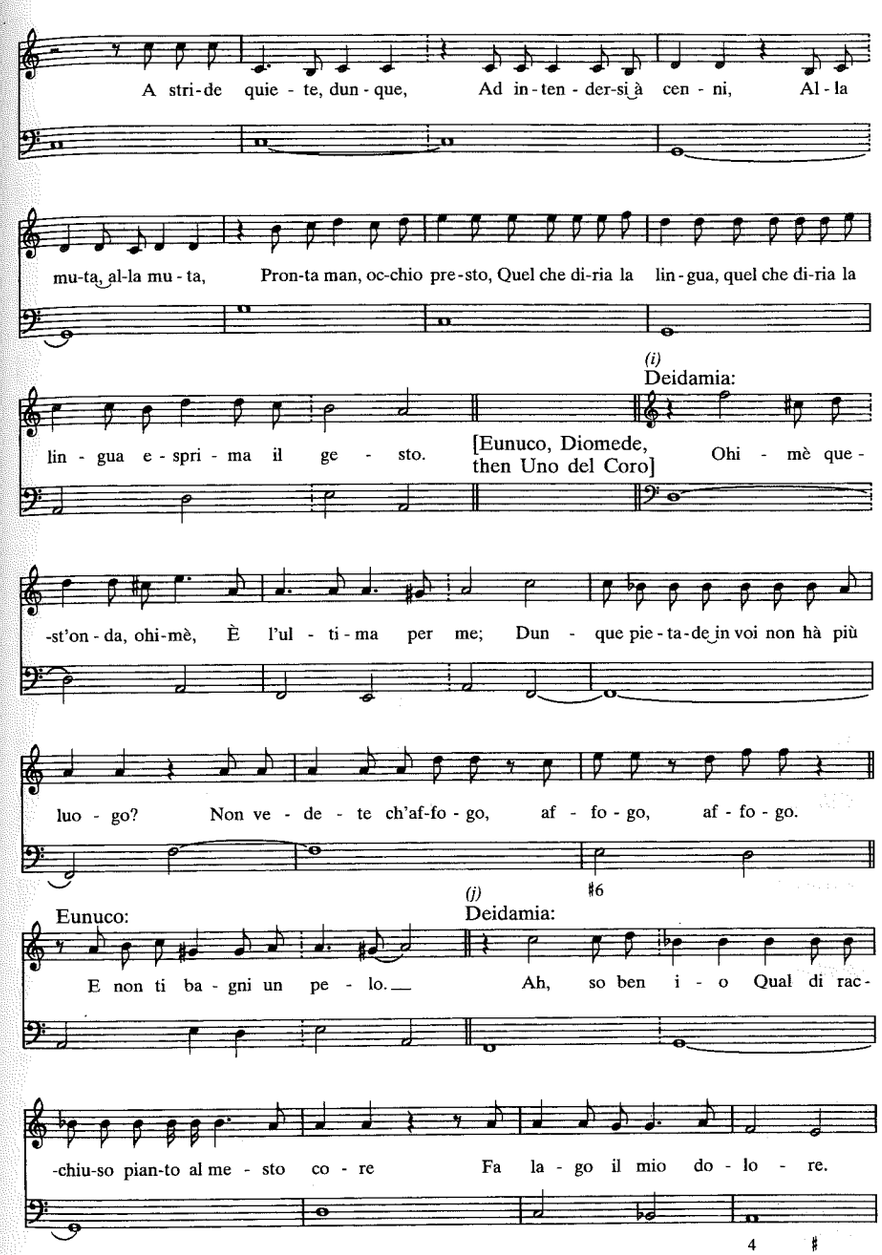

af - fè, af - fè, a noi la paz - za af - fè, la paz - za, la paz - za.
-fè, af - fè, af - fè, la paz - za af - fè, la paz - za, la paz - za.
(b)
Deidamia:
Guer-rie - ri, al - l'ar - mi, al-l'ar - mi, al-l'ar-mi di - co, al - l'ar - mi,
(c)
Deidamia:
O-ve, stol - ti fug-gi - te? [Coro] La fie-ra d'E-ri - man-to, L'E-rin-ne A-che-ron-
-te - a, Il pi - ton di Tes - sa - glia, La vi - pe - ra ler - ne - a Ci sfi - do - no a bat -
-ta - glia, a bat - ta - glia, ci sfi - do - no a bat - ta - glia. [Diomede]
(d)
Deidamia:
Mu-ge il to - ro di Pin - do, Rug-ge il ne - me - o le - o - ne, U - di - te, u - di - te


Deidamia:
Cer-be - ro, che la - tra. [Eunuco] Vo - le - te, che v'in - se - gni, In - ge - gno - si di -
-sce - po - li di Mar - te, A bran-dir l'ha - sta, à ma - neg - giar lo scu - do?
A fe - rir, à vi - brar, di pun-ta in gi - ro, Di drit-to e di ro - ver - so, Que -
-sta ful - mi - nea spa - da? A far - si piaz - za, e stra - da So - vra i cor - pi ne -
t.
-mi - ci? ec - co un fen - den - te Co-me in te - sta si do - na. [Diomede, then Coro]
(f)
Deidamia:
Sù, sù strin - ge - te le fi - le, For - ma - te lo squa-dro - ne, Ab - bas -
-sa - te le pic - che; Sol-da - to dor-mi - glio - ne, Ca-me - ra - ta d'Ac-chil - le


De-sta-ti, de-sta-ti che il ne - mi - co Di qui po - co è lon-ta - no.
Deidamia:
Ar-mi, ar-mi, ar-mi, ar-mi al-la ma-no, ar-mi al-la ma-no, ar-mi, ar-mi, ar-mi ar-mi al-la
Eunuco:
Diomede: Ar-mi, ar-mi, ar-mi, ar-mi al-la ma-no,
Coro: Ar-mi, ar-mi,
Ar - mi, ar - mi,
ma-no, ar-mi, ar - mi, ar-mi, ar-mi al-la ma-no.
ar-mi, ar - mi, ar-mi, ar - mi al-la ma-no.
ar-mi, ar-mi al-la ma-no, ar-mi, ar - mi, ar-mi, ar-mi al-la ma-no.
ar - mi, ar - mi al-la ma - no, ar - mi al-la ma - no. [Eunuco]
(g)
Deidamia:
Fer-ma-te, ò la, fer-ma-te, Oh, Di - o, si - len-tio, oh Di - o, Ta-ce - te, ho-


-mai, ta-ce - te, Che-ta - te-vi, che - ta - te-vi che chie - de Il tra-di-tor per-
-do - no, Del - la scher - ni - ta fe - de, scher-ni - ta, del - la scher-ni - ta
fe - de. E - le-na bel - la io so - no, Tù Pa-ri-de la-sci - vo,
Sù, ra - pi - sci-mi, sù, la - dro me-len-so, Sten-di, sten-di, sten-di, sten - di la
ma - no. Ti pic-chi? ti ran-nic-chi? t'in-cro-cic-chi? Gia - cer io
vo - lea te - co, E la - sciar il mio Gio - ve, Ch'o - gni
not - te stà me - co. Mà, stan-co del lun-ghis-si-mo ca-mi - no,


Ch'ei fà dal cie - lo in ter - ra Mi ri - e - sce so -
-ven-te il gran to - nan - te Un son-nac - chio - so a - man - te. [Diomede, then Uno del Coro]
(h)
Deidamia:
Deh, dim-mi, dim-mi il ve - ro, Se lo di - ce - sti mai, Che fis - sa pe-co-rag-gi-ne ti as-
-sa - le? Di che ti me-ra-vi - gli? Cut-tret-to-la, Frin-guel-lo, O - cha, Frus-so-ne, Bar-bag -
-gian - ni, Ba - bus - so; Non sò per qua-le in - flus - so, Ne' miei se - gre - ti a -
-mo-ri, Ur-to o-gn'ho-ra in sog - get - ti Più sto-li-di e peg - gio - ri. Non si può più par-la - re,
O-gn'un, à quel che sen - to, Hog - gi mi vuol glos-sa - re, Mi vuol far il co-men - to,
4 3


A stri-de quie - te, dun - que, Ad in - ten - der-si à cen - ni, Al - la
mu-ta, al-la mu - ta, Pron-ta man, oc-chio pre-sto, Quel che di-ria la lin - gua, quel che di-ria la
(i)
Deidamia:
lin - gua e - spri - ma il ge - sto. [Eunuco, Diomede, then Uno del Coro] Ohi - mè que -
-st'on - da, ohi-mè, È l'ul - ti - ma per me; Dun - que pie - ta-de in voi non hà più
luo - go? Non ve - de - te ch'af-fo - go, af - fo - go, af - fo - go.
(j)
Eunuco:
Deidamia:
E non ti ba - gni un pe - lo. Ah, so ben i - o Qual di rac -
-chiu-so pian-to al me - sto co - re Fa la - go il mio do - lo - re.
4

(k)

Ver-ga ti - ran - na i - gno - bi-le, Re - ci - de al - ti pa - pa - ve-ri.

Per que-sto re-sto im-mo-bi-le, Frà voi soz-zi ca - da - ve-ri. Il fo - co me-sto ar -

-de - te-mi, Il se - pol-cro ap-pre-sta - te-mi. Don - ne ca - re, don-ne ca - re pian-

-ge - te-mi; Pa - ce al - l'al - ma, pa - ce al - l'al - ma, pre - ga - te - mi.

Esempio 71a. Francesco Cavalli, *Egisto* (1643), 3.5, Egisto: «Celesti fulmini» (A-Wn 16452: 90r-95r)

(a) Egisto:

Ce - le - sti ful - mi-ni, On - de va-stis - si-mi, Cu - pe vo - ra - gi-ni,

Le - o - ni get - tu-li, Ab-bruc-cia-te-la, So-mer-ge-te-la, In-ghiot-ti-te-la, Di-vo -

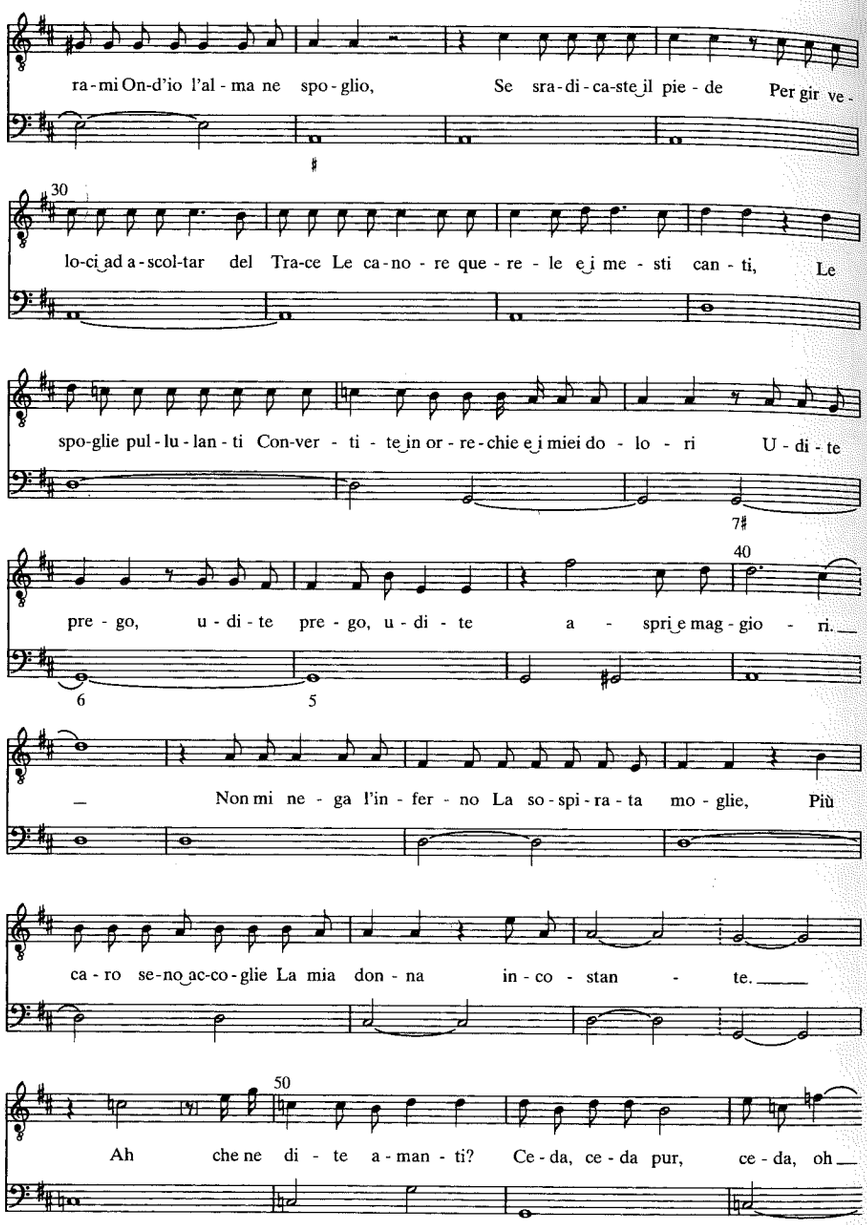
-ra-te-la. Fer-ma - te, fer-ma - te, deh, fer - ma - te, Non l'of-fen -

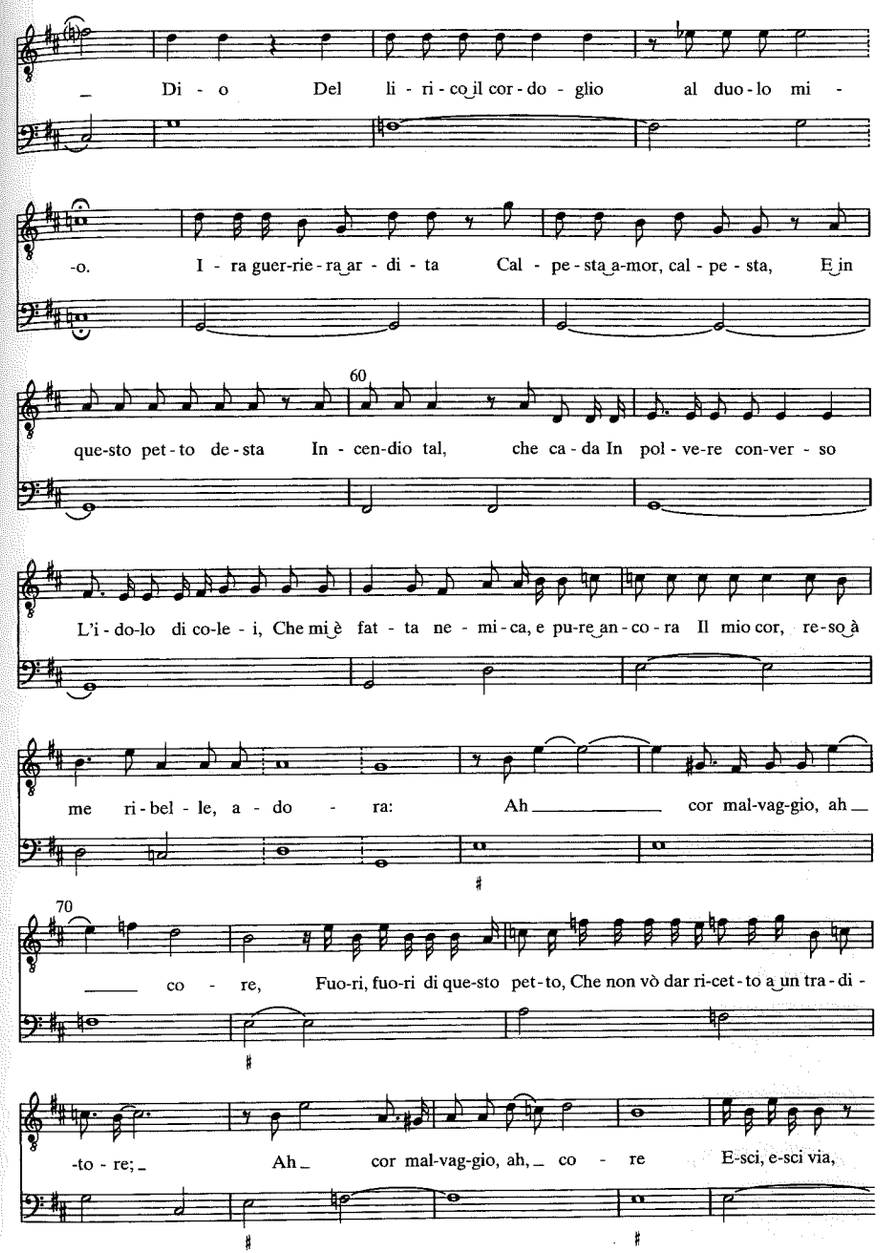
-de - te, non l'of-fen-de - te, nò, non l'ol-trag-gia - te.

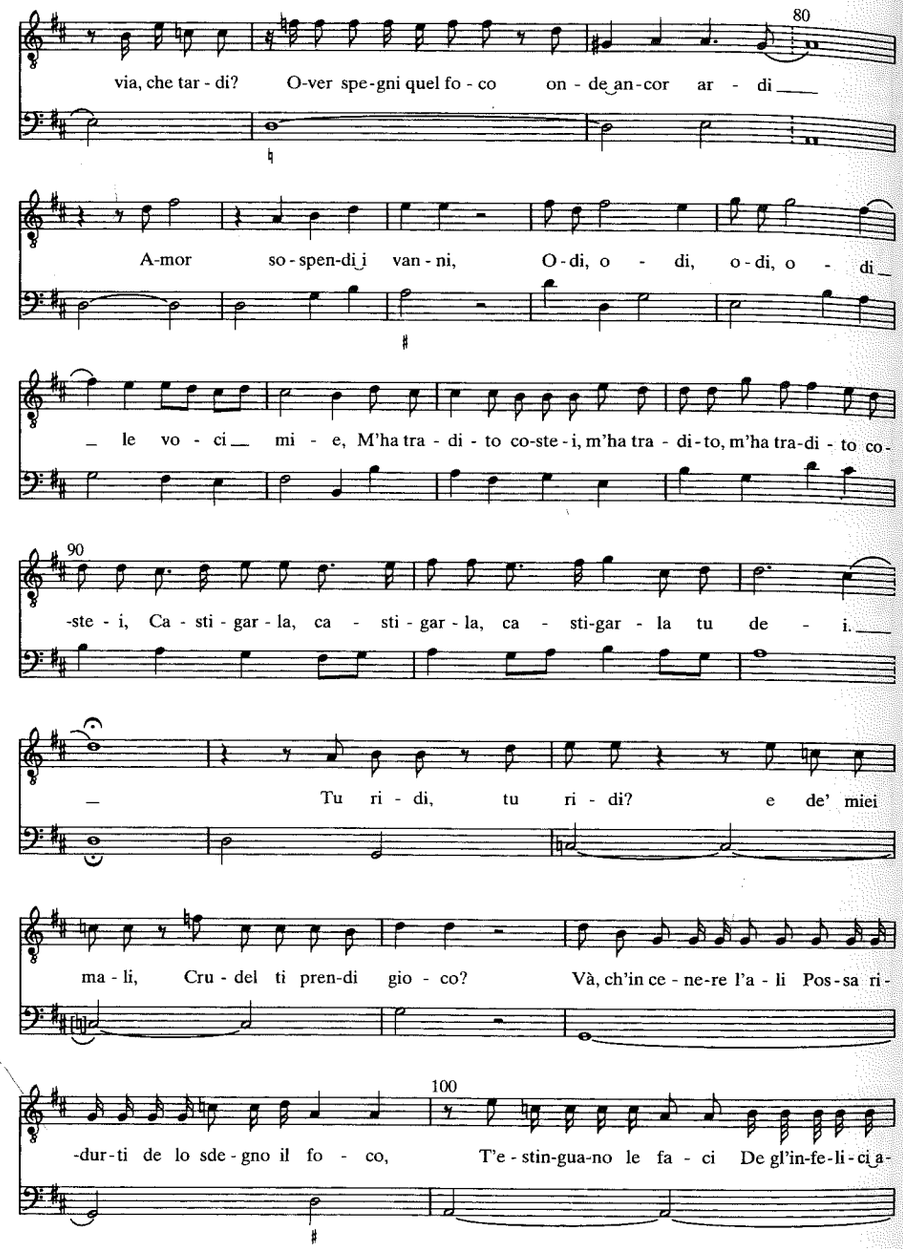
Ma che, ma che, vi - vrà? si, si, si, si, In-vo-la - te-la al dì.

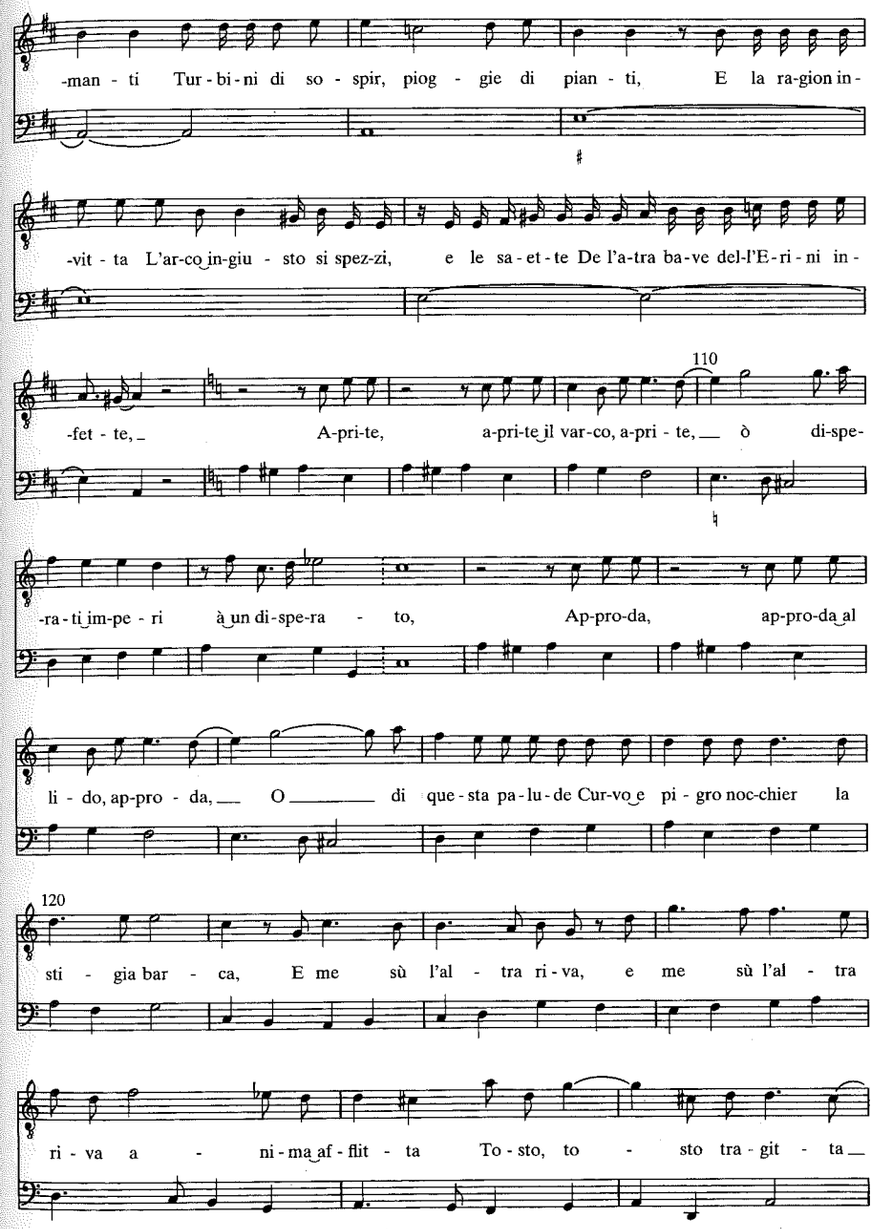
Ab-bru-cia - te - la, So-mer-ge - te - la, In-ghio-ti - te - la, Di-vo-ra - te - la

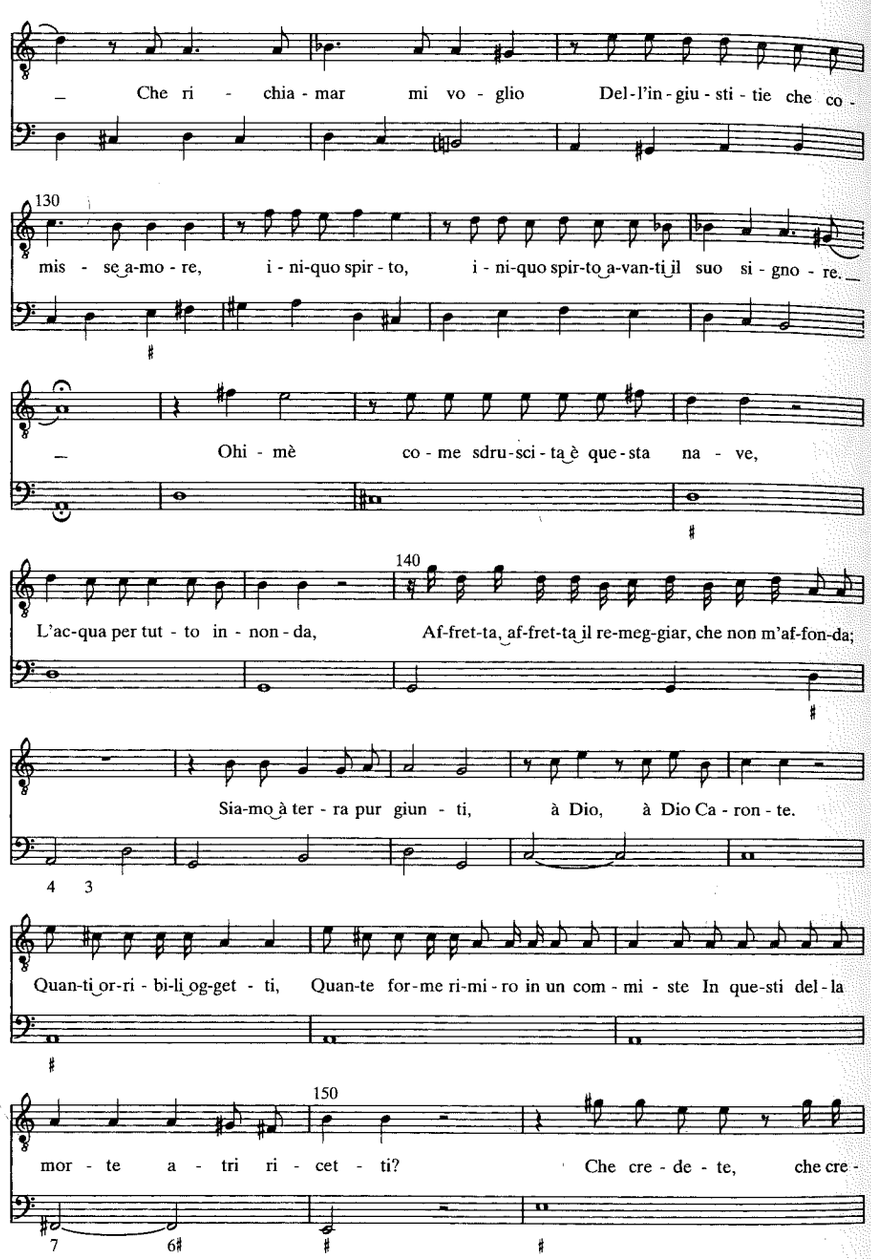
Ger - mo-gli del-la ter - ra, C'hor ve - sti - te di ver - de i tron-chi, e i

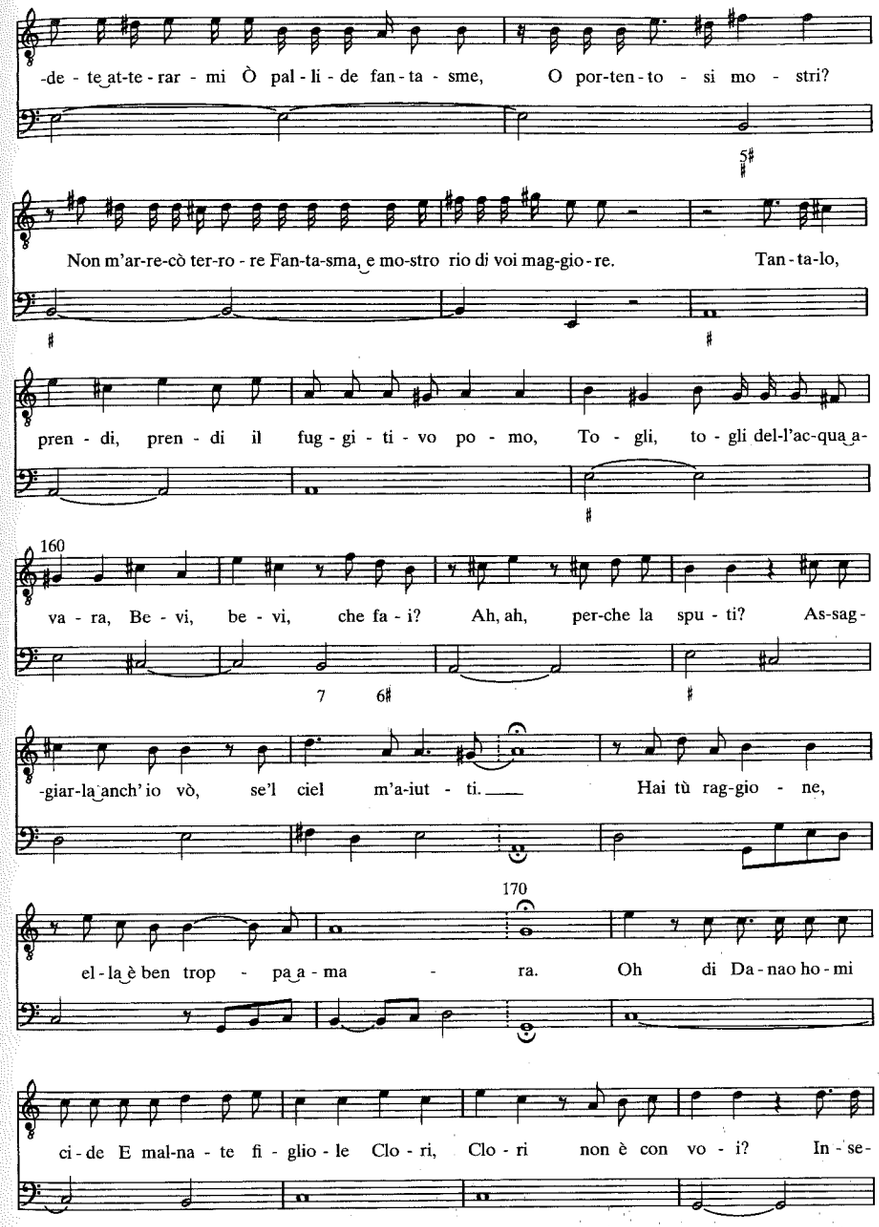

ra-mi On-d'io l'al-ma ne spo-glio, Se sra-di-ca-ste il pie-de Per gir ve-
30
lo-ci ad a-scol-tar del Tra-ce Le ca-no-re que-re-le e i me-sti can-ti, Le
spo-glie pul-lu-lan-ti Con-ver-ti-te in or-re-chie e i miei do-lo-ri U-di-te
7#
40
pre-go, u-di-te pre-go, u-di-te a-spri e mag-gio-ri.
6
5
Non mi ne-ga l'in-fer-no La so-spi-ra-ta mo-glie, Più
ca-ro se-no ac-co-glie La mia don-na in-co-stan-te.
50
Ah che ne di-te a-man-ti? Ce-da, ce-da pur, ce-da, oh

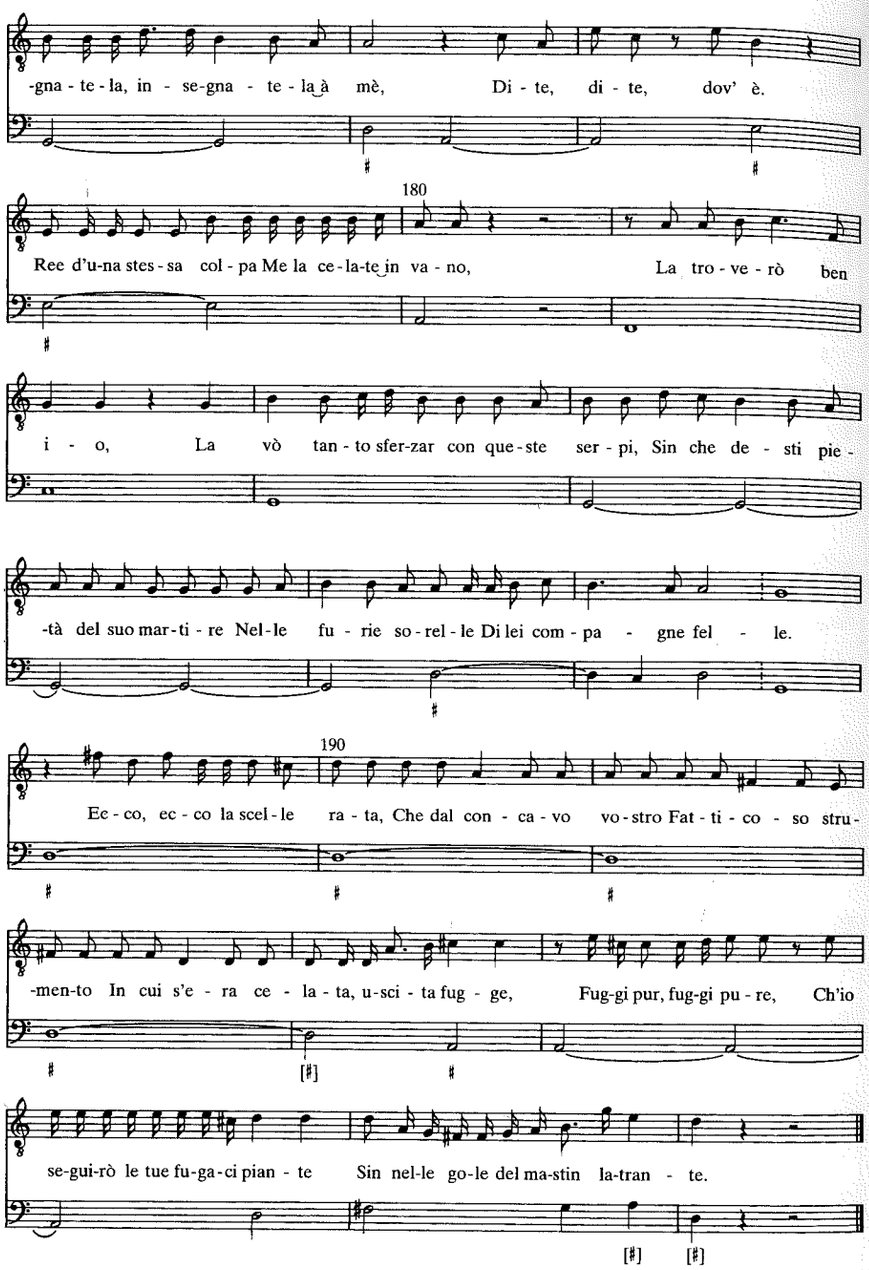

Di-o Del li-ri-co il cor-do-glio al duo-lo mi-
-o. I-ra guer-rie-ra ar-di-ta Cal-pe-sta a-mor, cal-pe-sta, E in
60
que-sto pet-to de-sta In-cen-dio tal, che ca-da In pol-ve-re con-ver-so
L'i-do-lo di co-le-i, Che mi è fat-ta ne-mi-ca, e pu-re an-co-ra Il mio cor, re-so à
me ri-bel-le, a-do-ra: Ah cor mal-vag-gio, ah
70
co-re, Fuo-ri, fuo-ri di que-sto pet-to, Che non vò dar ri-cet-to a un tra-di-
-to-re; Ah cor mal-vag-gio, ah, co-re E-sci, e-sci via,


80
via, che tar - di? O-ver spe-gni quel fo - co on - de an-cor ar - di
A-mor so - spen-di i van - ni, O - di, o - di, o - di, o - di
le vo - ci mi - e, M'ha tra - di - to co-ste - i, m'ha tra - di-to, m'ha tra-di - to co-
90
-ste - i, Ca - sti - gar - la, ca - sti - gar - la, ca - sti-gar - la tu de - i.
Tu ri - di, tu ri - di? e de' miei
ma - li, Cru - del ti pren-di gio - co? Và, ch'in ce - ne-re l'a - li Pos-sa ri-
100
-dur-ti de lo sde - gno il fo - co, T'e - stin-gua-no le fa - ci De gl'in-fe-li-ci a-

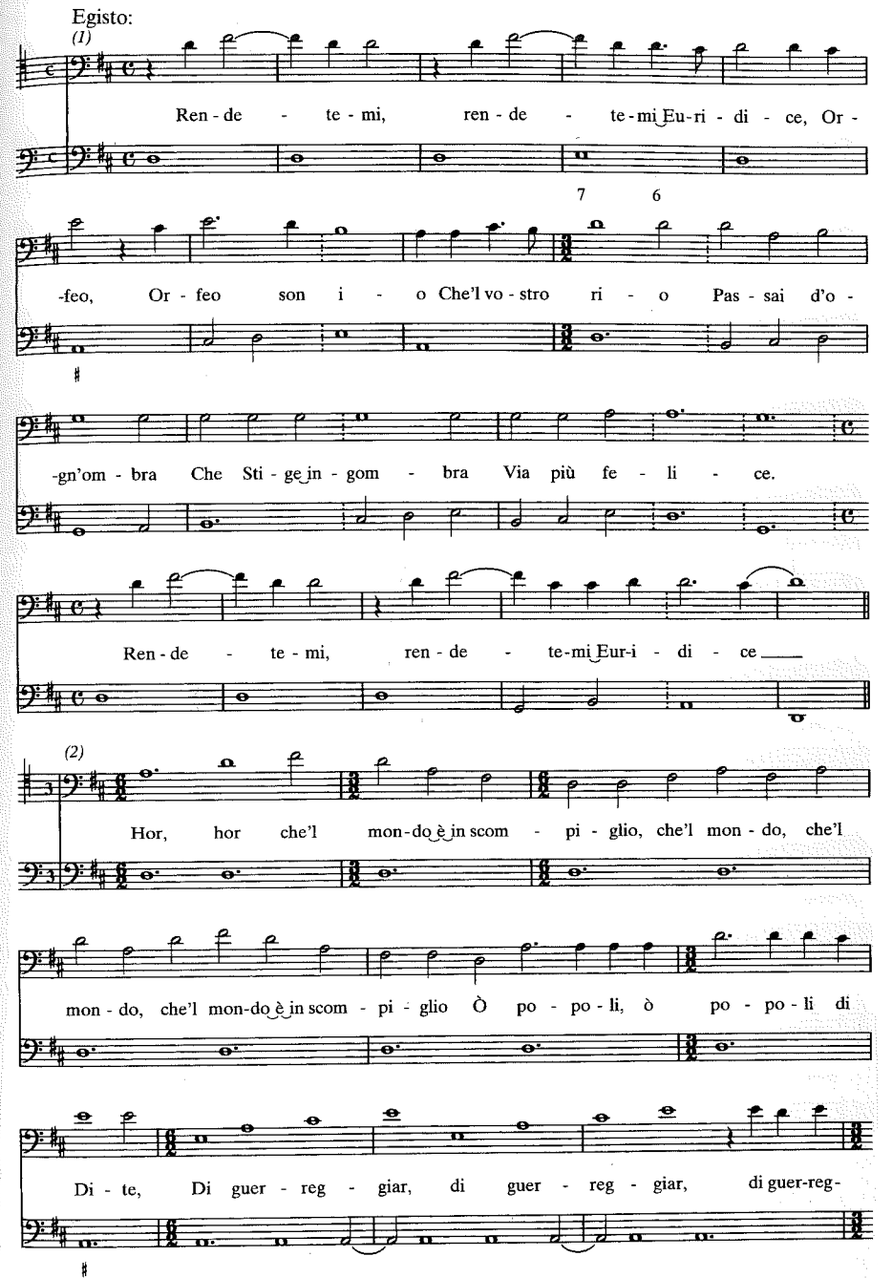

-man - ti Tur - bi - ni di so - spir, piog - gie di pian - ti, E la ra-gion in-
-vit - ta L'ar-co in-giu - sto si spez-zi, e le sa-et-te De l'a-tra ba-ve del-l'E-ri-ni in-
110
-fet - te, A-pri-te, a-pri-te il var-co, a-pri - te, ò di-spe-
-ra-ti im-pe - ri à un di-spe-ra - to, Ap-pro-da, ap-pro-da al
li - do, ap-pro - da, O di que - sta pa-lu-de Cur-vo e pi - gro noc-chier la
120
sti - gia bar - ca, E me sù l'al - tra ri - va, e me sù l'al - tra
ri - va a - ni-ma af - flit - ta To - sto, to - sto tra - git - ta

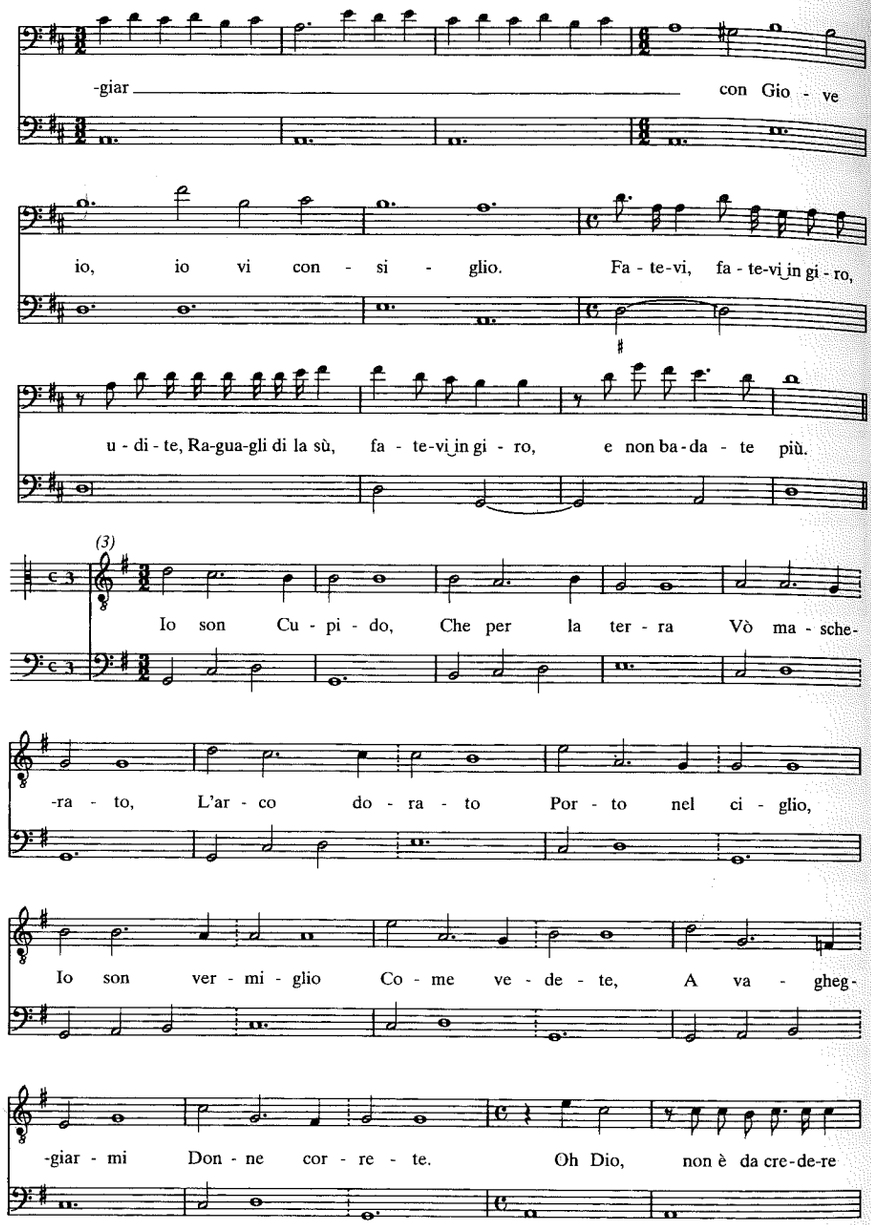

Che ri - chia - mar mi vo - glio Del-l'in-giu-sti-tie che co -
130
mis - se a-mo - re, i - ni-quo spir - to, i - ni-quo spir-to a-van-ti il suo si - gno - re.
Ohi - mè co - me sdru-sci-ta è que-sta na - ve,
140
L'ac-qua per tut - to in - non - da, Af-fret-ta, af-fret-ta il re-meg-giar, che non m'af-fon-da;
Sia-mo à ter - ra pur giun - ti, à Dio, à Dio Ca - ron - te.
4 3
Quan-ti or-ri - bi-li og-get - ti, Quan-te for-me ri-mi - ro in un com - mi - ste In que-sti del - la
150
mor - te a - tri ri - cet - ti? Che cre - de - te, che cre -
7 6♯

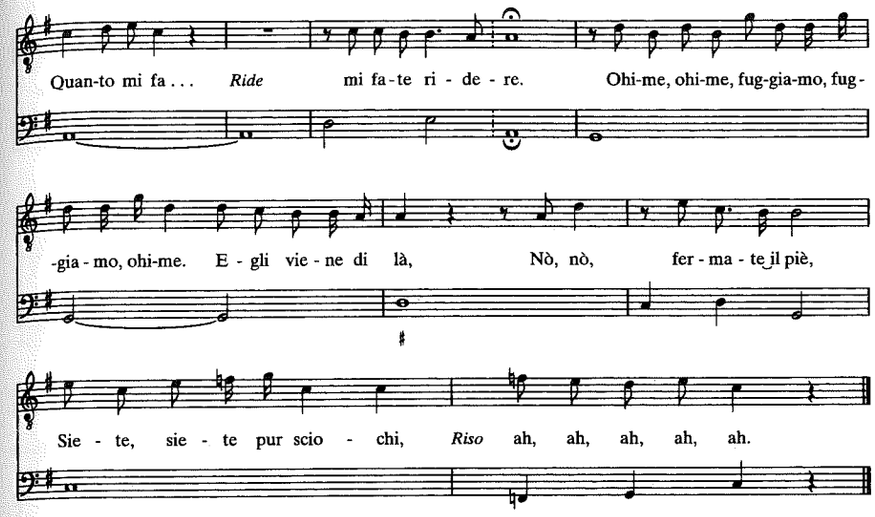

-de - te at-te - rar - mi Ò pal - li - de fan - ta - sme, O por-ten - to - si mo - stri?
5♯
Non m'ar-re-cò ter-ro - re Fan-ta-sma, e mo-stro rio di voi mag-gio - re. Tan - ta-lo,
pren - di, pren - di il fug - gi - ti - vo po - mo, To - gli, to - gli del-l'ac-qua a-
160
va - ra, Be - vi, be - vi, che fa - i? Ah, ah, per-che la spu - ti? As-sag-
7 6♯
-giar-la anch' io vò, se'l ciel m'a-iut - ti. Hai tù rag-gio - ne,
170
el - la è ben trop - pa a - ma - ra. Oh di Da-nao ho-mi
ci - de E mal-na - te fi - glio - le Clo - ri, Clo - ri non è con vo - i? In - se-



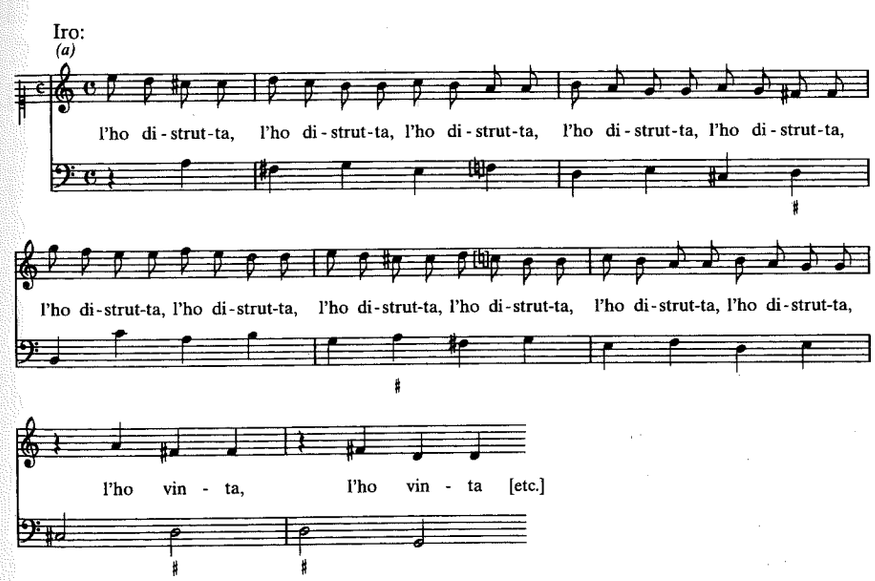
Esempio 71b. Francesco Cavalli, *Egisto* (1643), 3.9, passaggi, Egisto: «Rendetemi Euridice» (A-wn 16452: 102ᵛ-104ʳ)

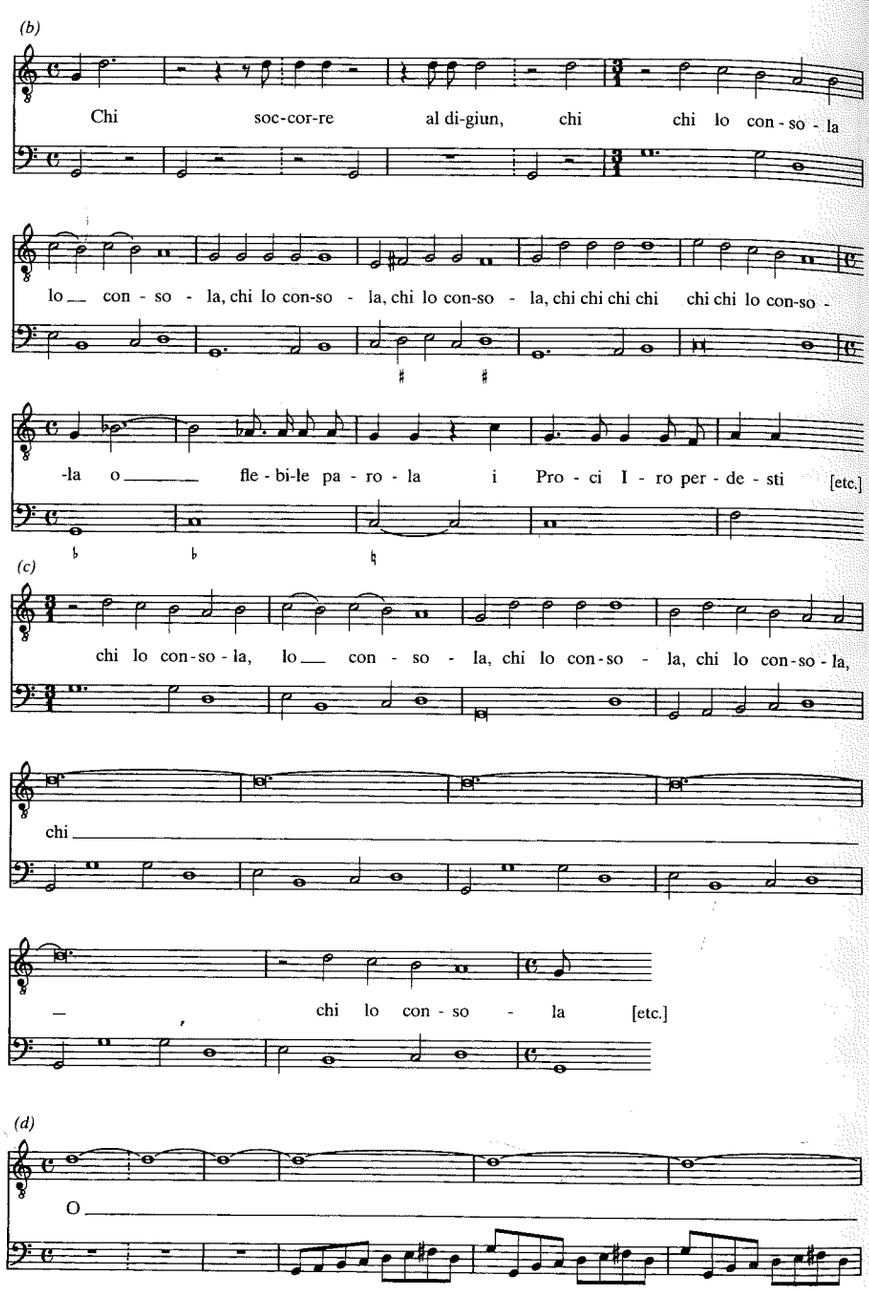


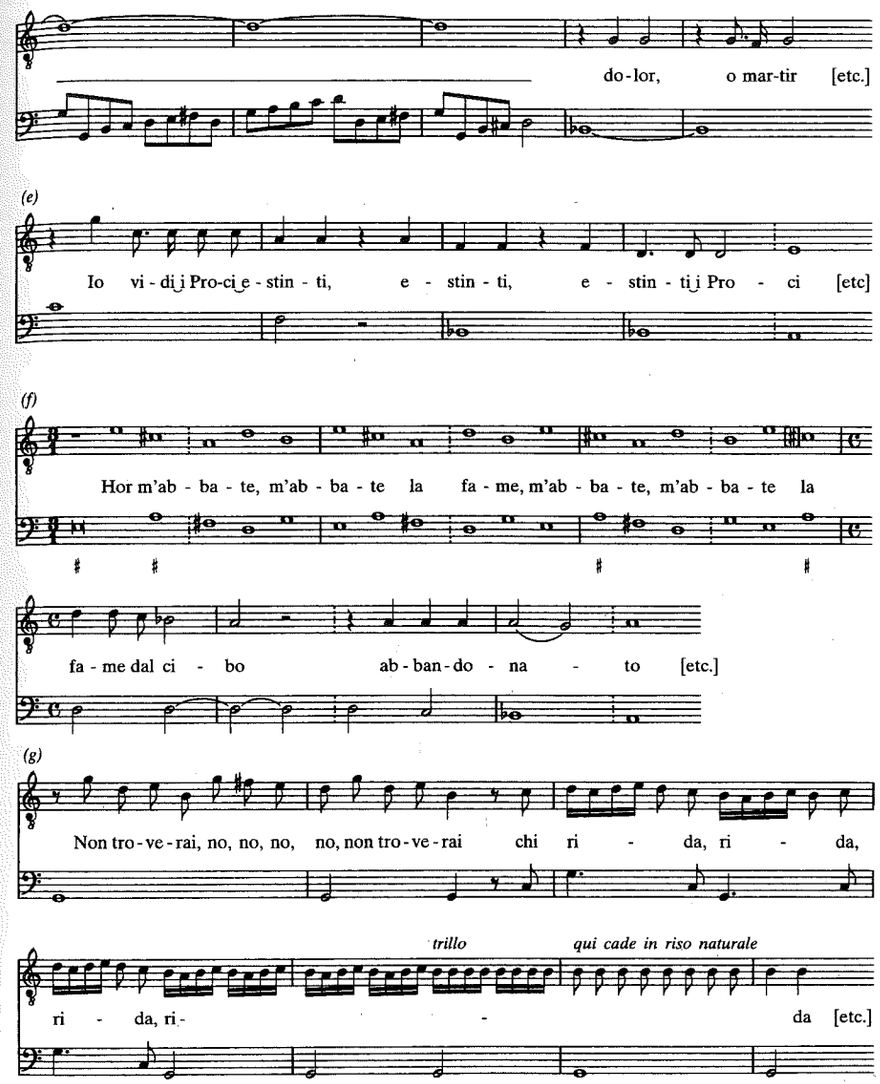




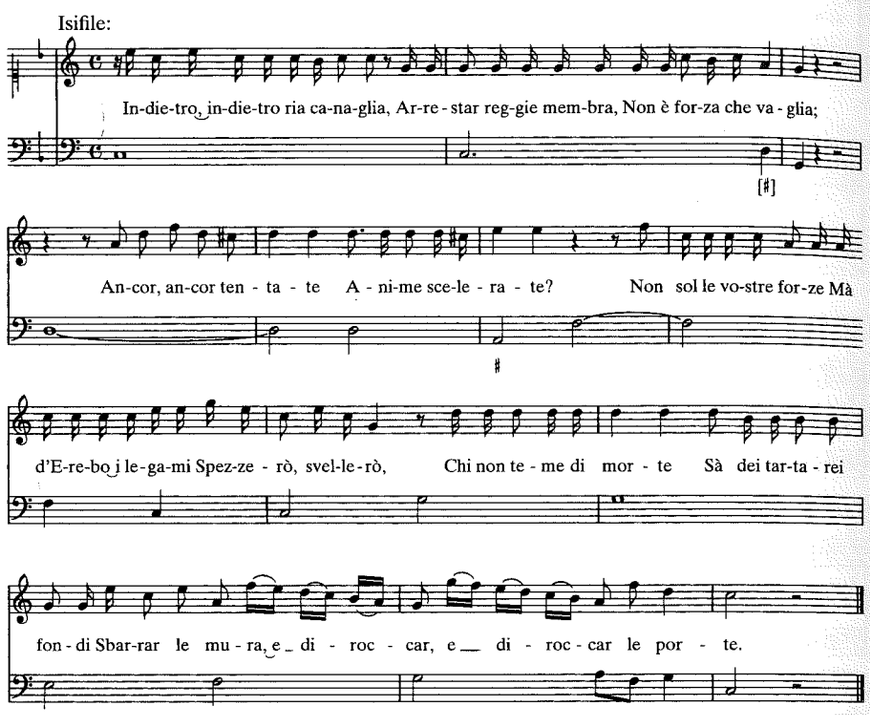
Esempio 72. Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), 3.1, passaggi, Iro: «O dolor» (A-wn 18763: 103^{v}-107^{r})



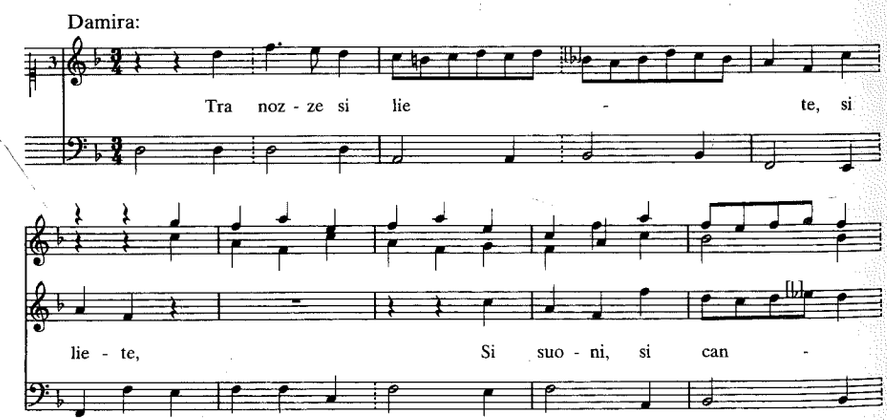

(b)
Chi soc-cor-re al di-giun, chi chi lo con-so - la
lo con - so - la, chi lo con-so - la, chi lo con-so - la, chi chi chi chi chi chi lo con-so -
-la o fle - bi-le pa - ro - la i Pro - ci I - ro per - de - sti [etc.]
(c)
chi lo con-so - la, lo con - so - la, chi lo con-so - la, chi lo con-so - la,
chi
chi lo con - so - la [etc.]
(d)
O

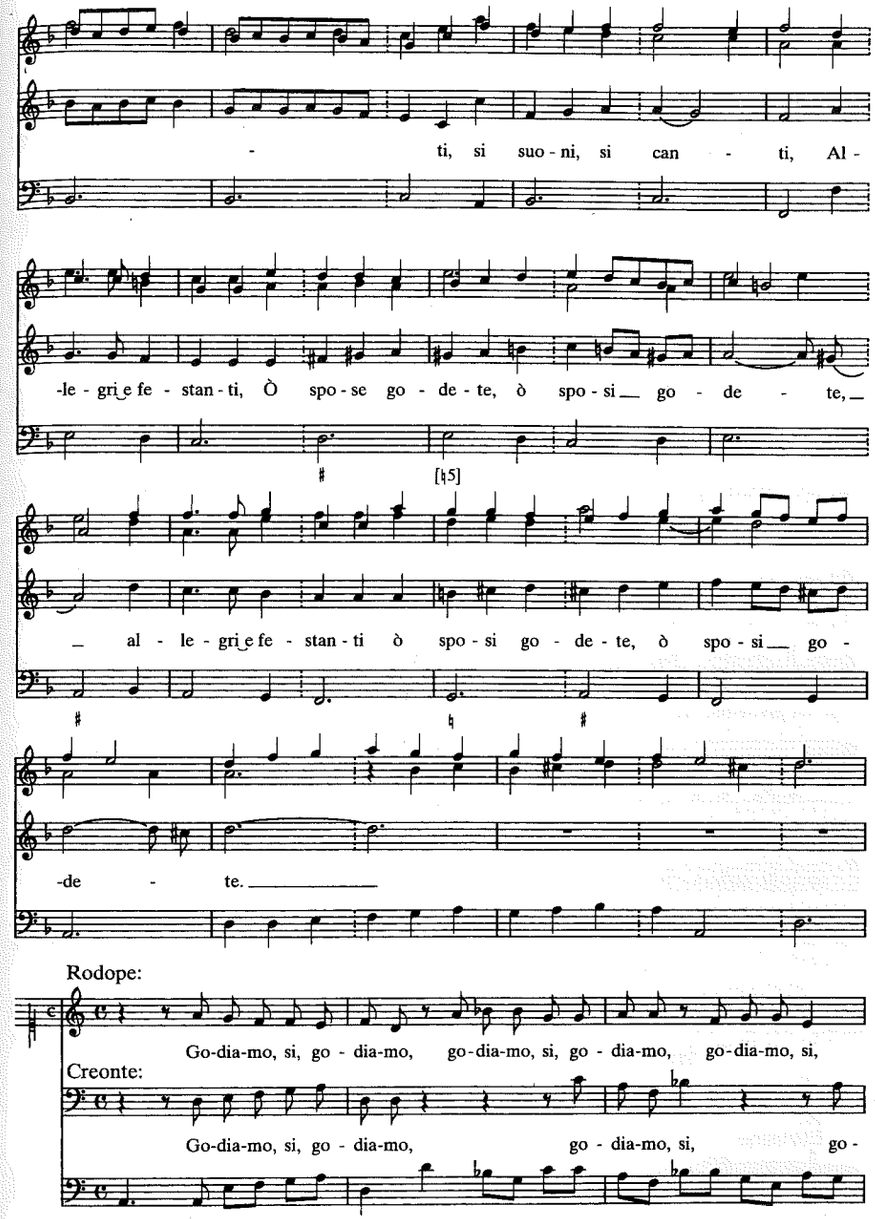

do-lor, o mar-tir [etc.]
(e)
Io vi - di i Pro-ci e - stin - ti, e - stin - ti, e - stin - ti i Pro - ci [etc]
(f)
Hor m'ab - ba - te, m'ab - ba - te la fa - me, m'ab - ba - te, m'ab - ba - te la
fa - me dal ci - bo ab - ban-do - na - to [etc.]
(g)
Non tro - ve - rai, no, no, no, no, non tro - ve - rai chi ri - da, ri - da,
trillo
qui cade in riso naturale
ri - da, ri - da [etc.]

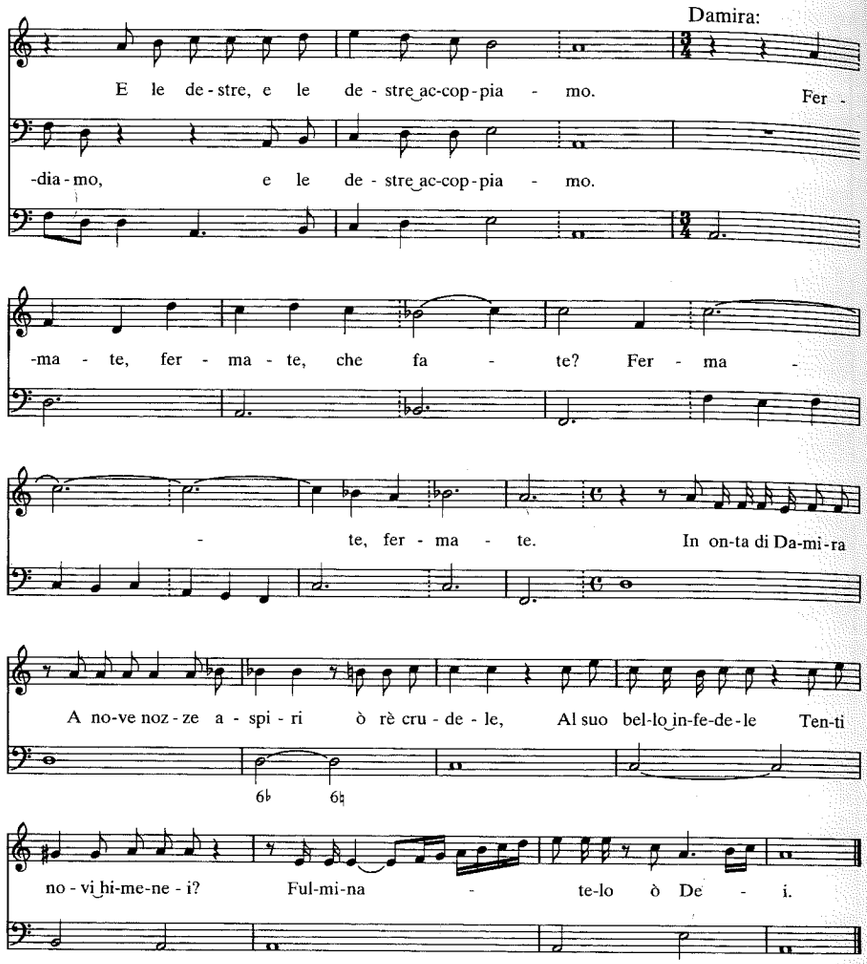
Esempio 73. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 2.14, Isifile: «Indietro ria canaglia» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 166r)



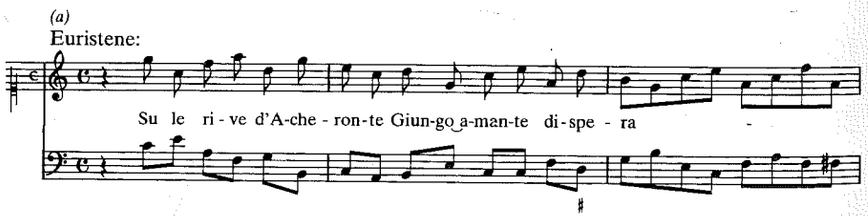
Esempio 74. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), 2.10, Damira: «Tra nozze si liete» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 69r-73r)

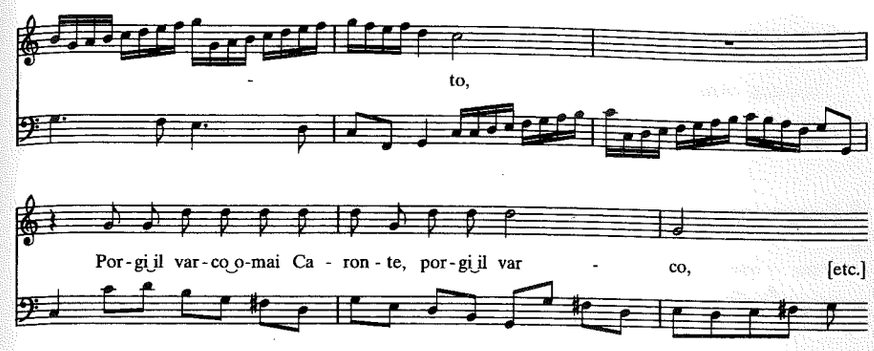




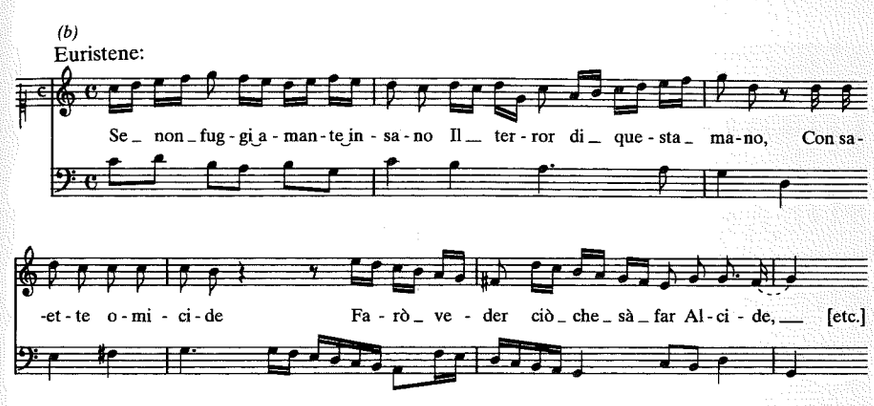


Esempio 75a. Domenico Freschi, *Helena rapita da Paride* (1677), 2.23 (libretto = 2.24), Euristene: «Su le rive d'Acheronte» (I-Vnm, It. IV, 357 [=9881]: 61[r])

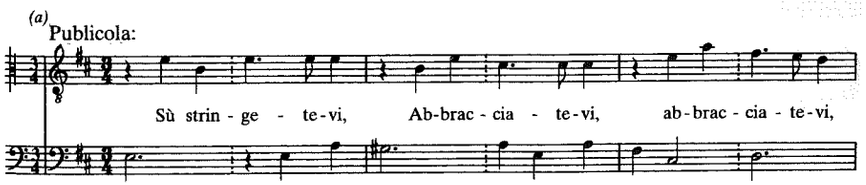


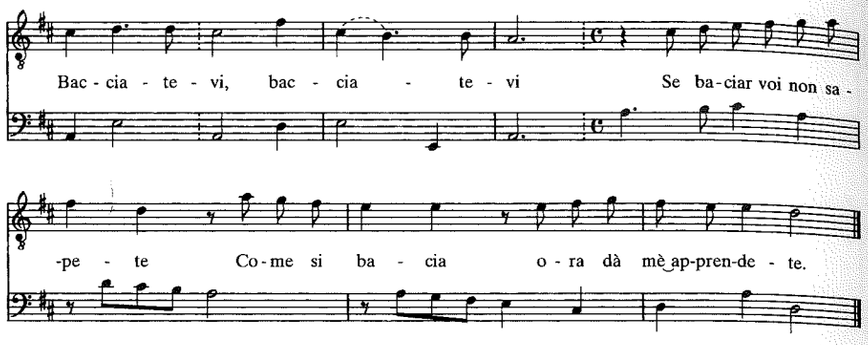


Esempio 75b. Domenico Freschi, *Helen rapita da Paride* 2.23 (libretto = 2.24), Euristene: «Se non fuggi amante insano» (I-Vnm, It. IV, 357 [=9881]: 62[r])

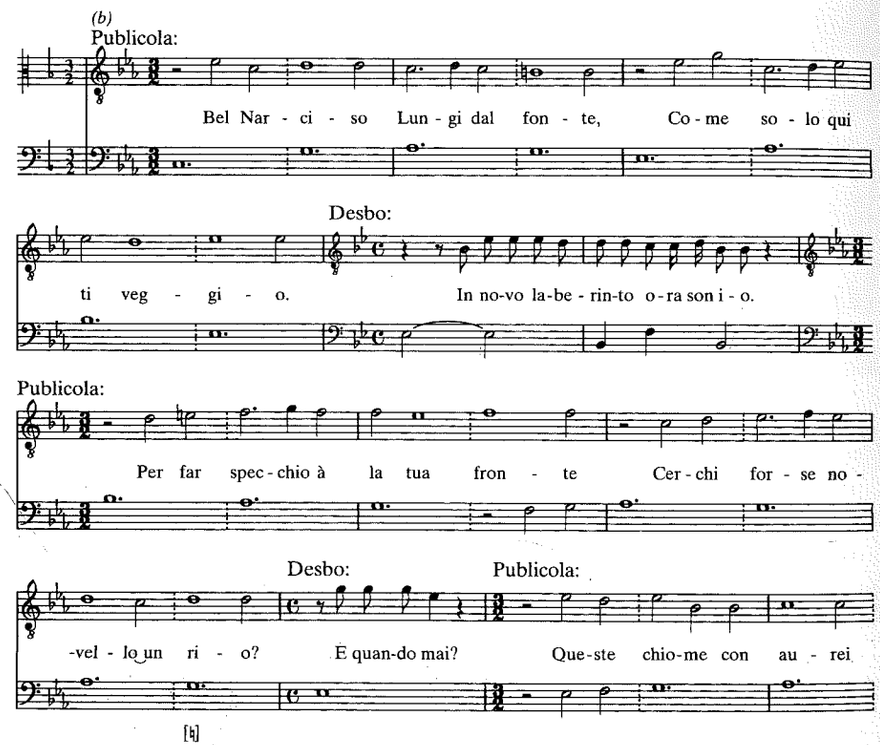


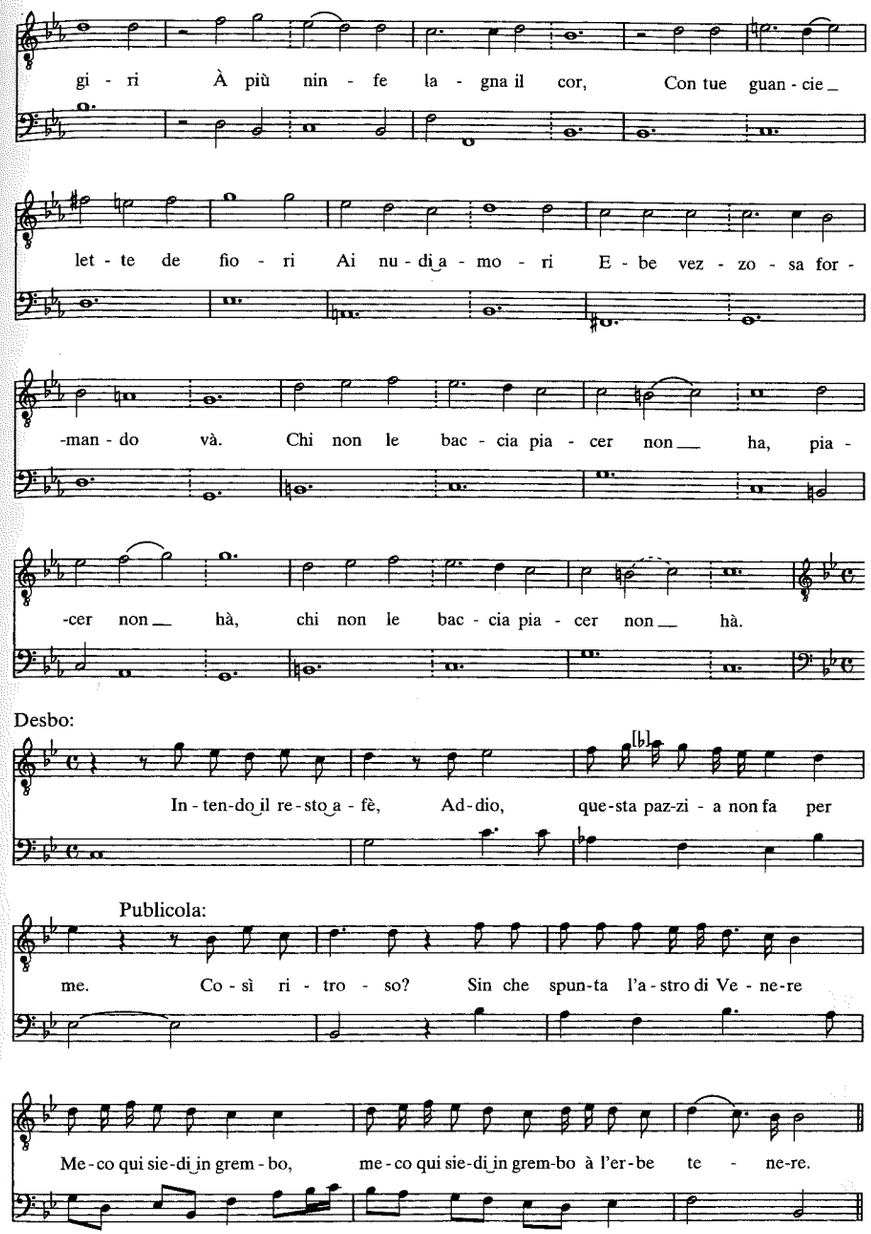
Esempio 76a Giovanni Legrenzi, *Totila* (1677), 3.15, Publicola: «Sù, stringetevi» (I-Vnm, It. IV, 460 [=9984]: 59[v])

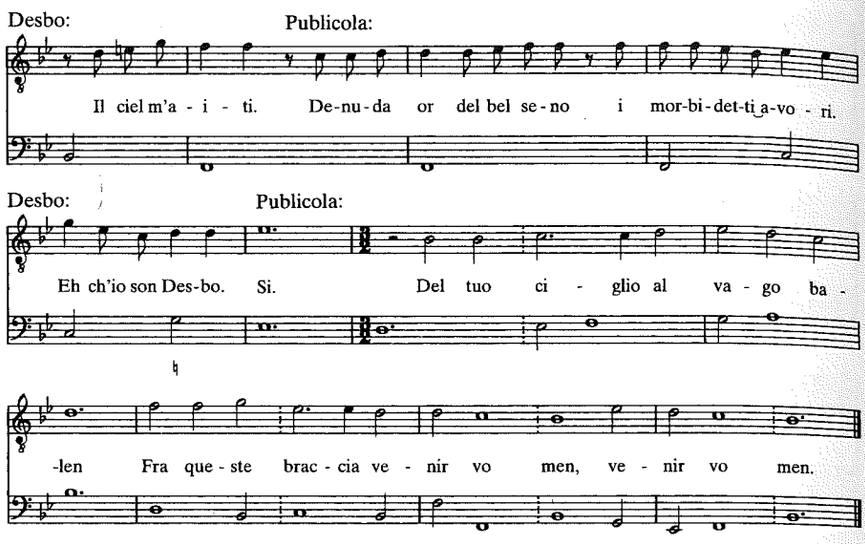




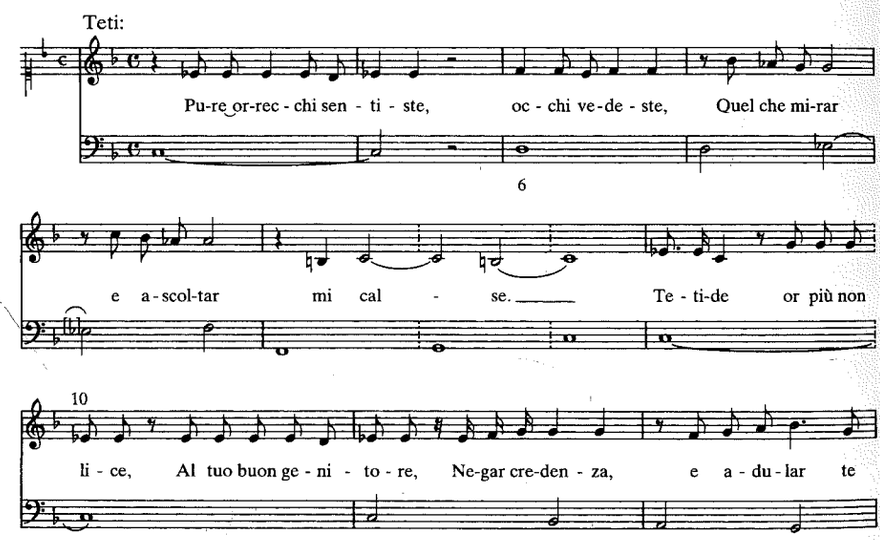
Esempio 76b. Giovanni Legrenzi, *Totila* 3.15, Publicola: «Bel Narciso» (I-Vnm, It. IV, 460 [=9984]: 59ᵛ)

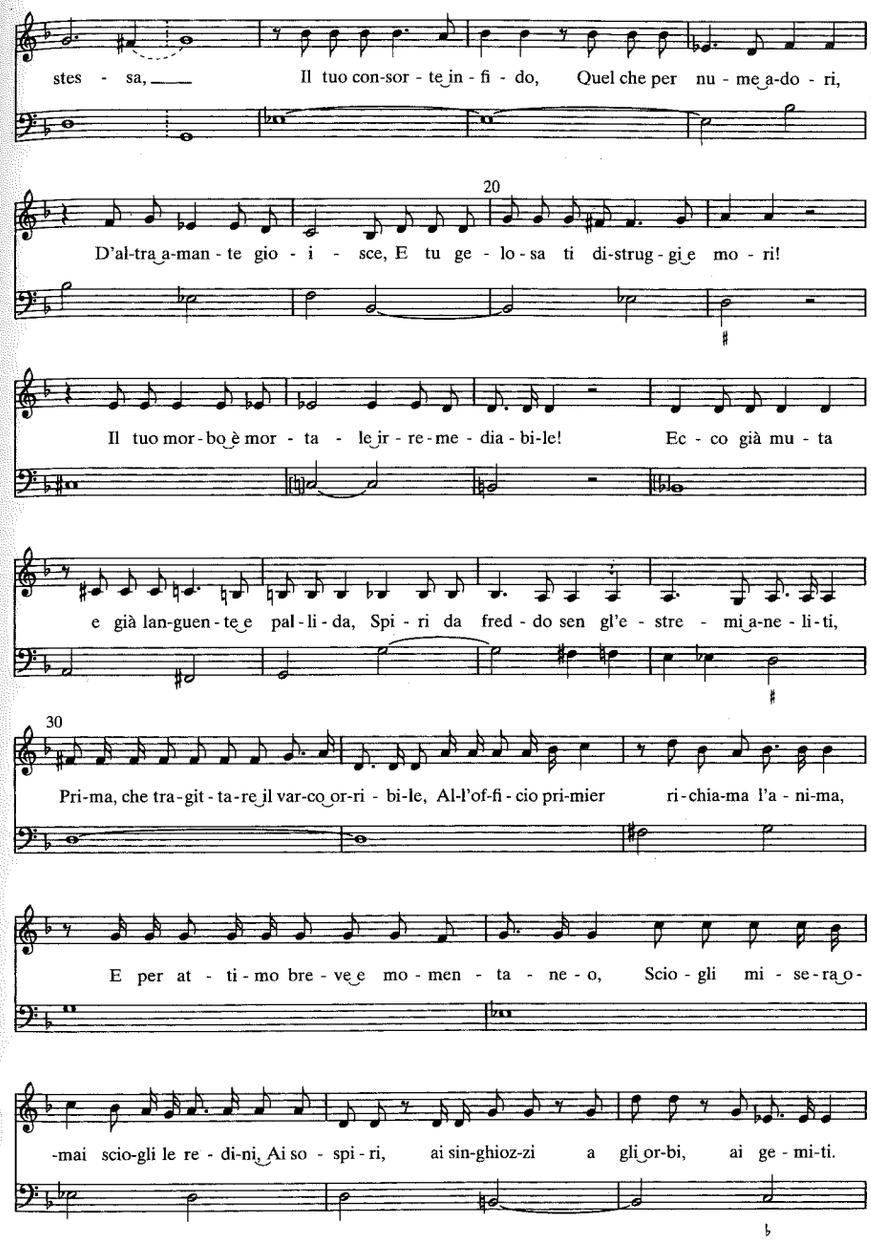


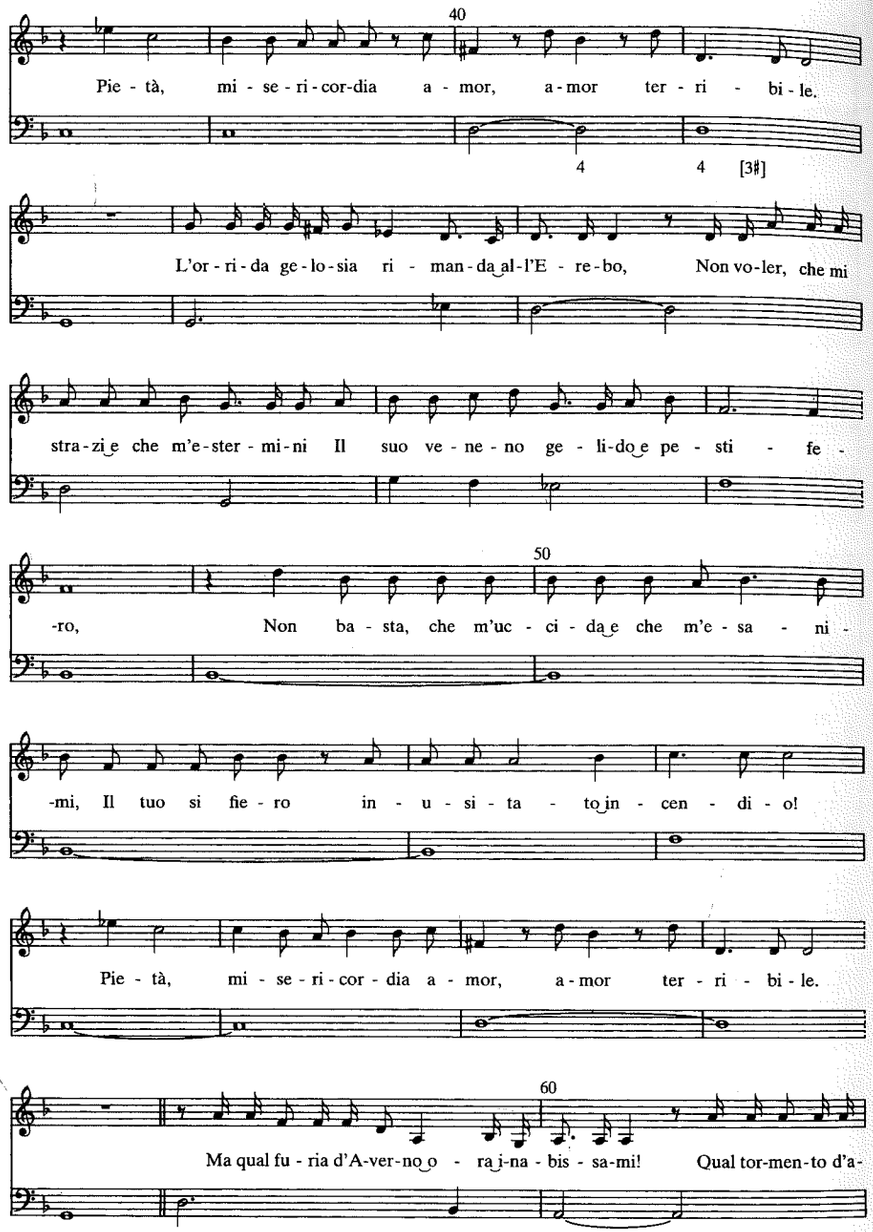


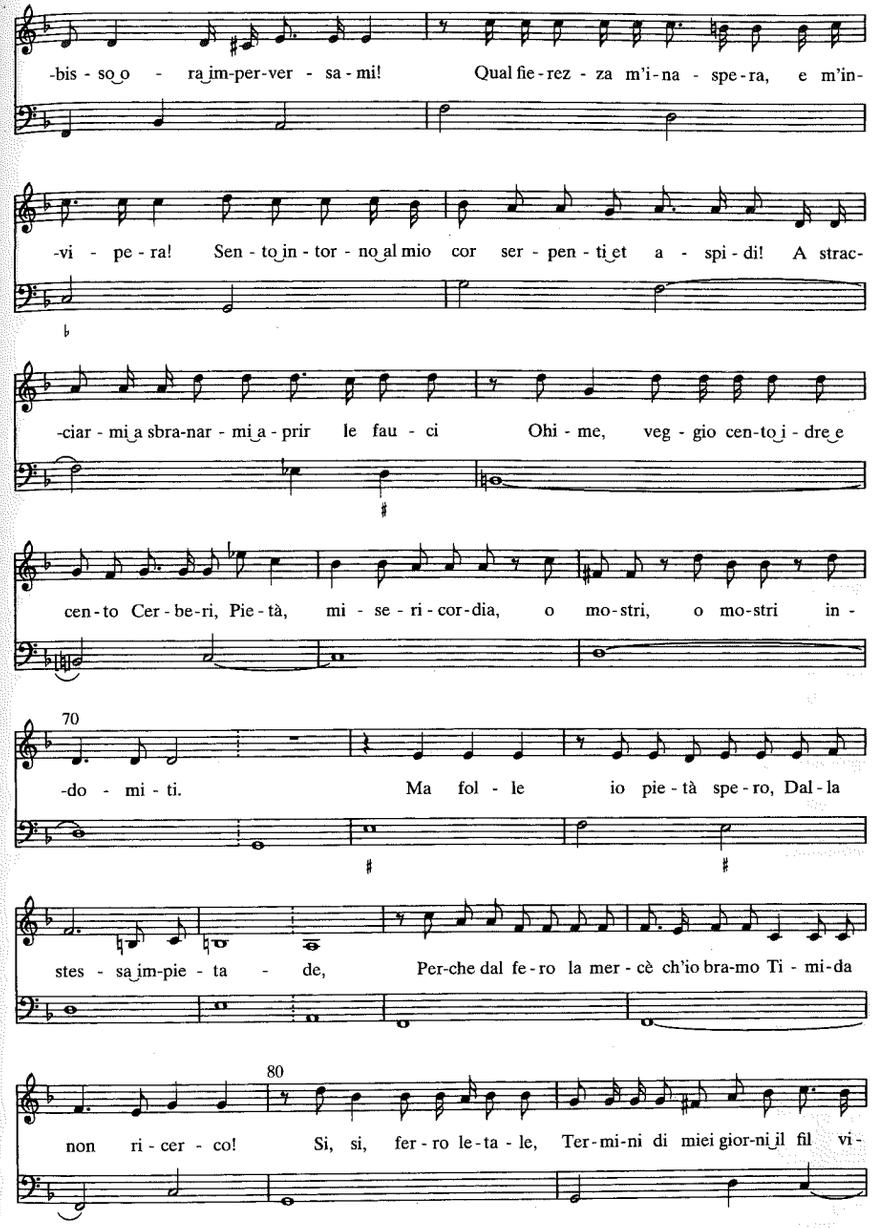


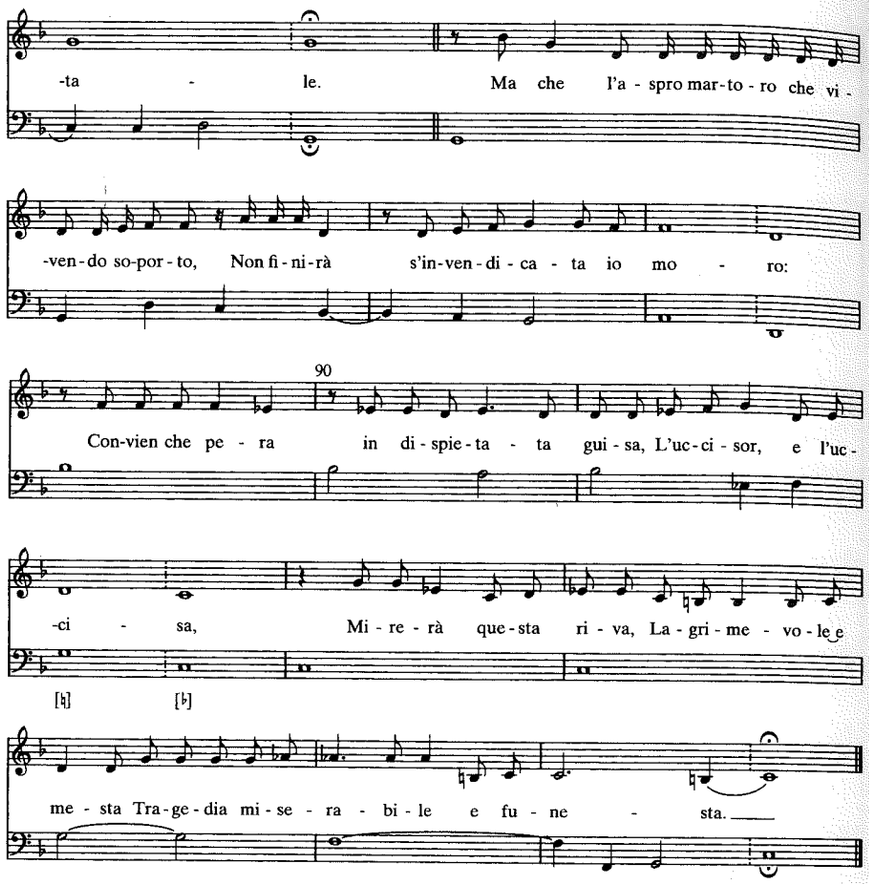
Esempio 77. Francesco Cavalli, *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), 3.6, Teti: «Pure orecchi sentiste» (I-Vnm, It. IV, 365 [=9889]: 88ᵛ-90ᵛ)



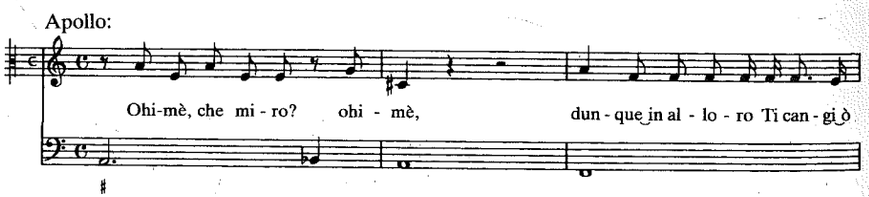


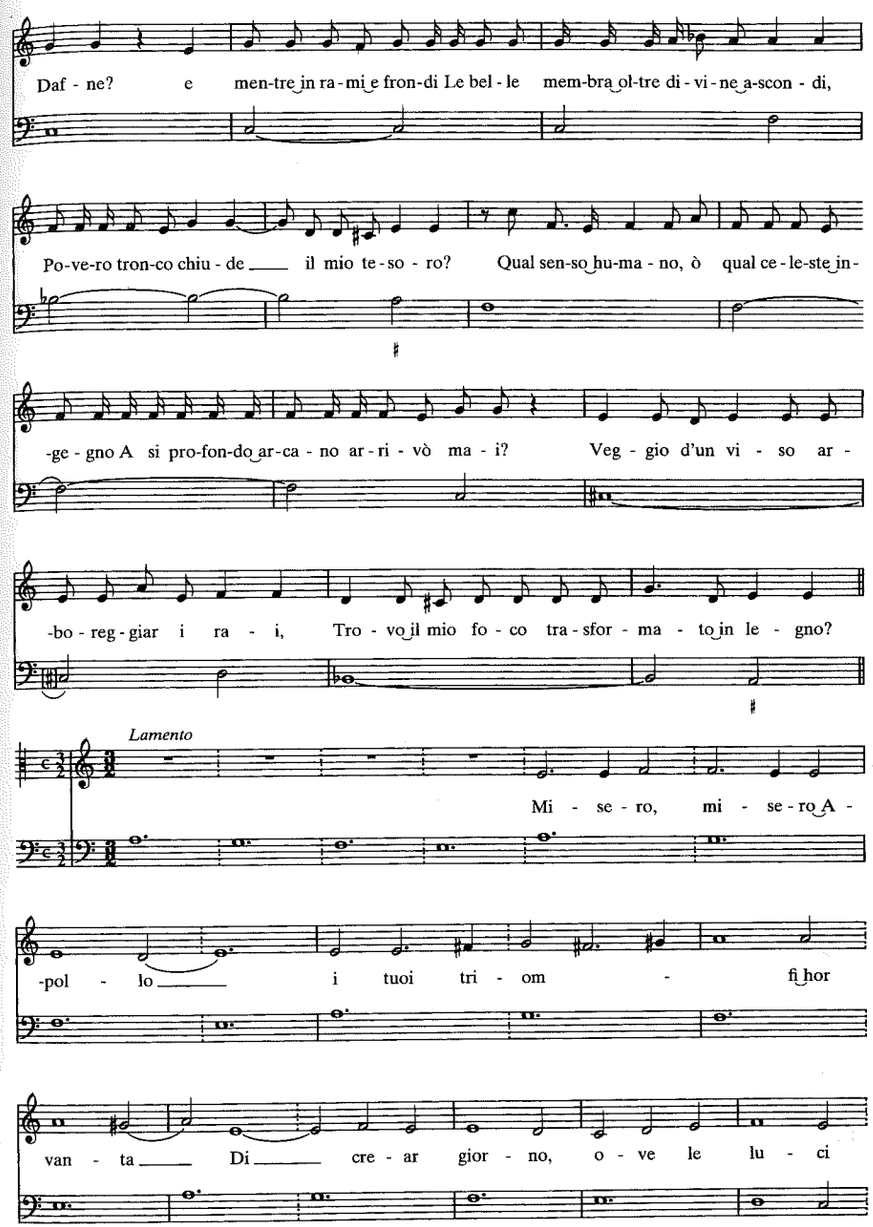

40
Pie - tà, mi - se - ri - cor-dia a - mor, a - mor ter - ri - bi - le.
4 4 [3♯]
L'or - ri - da ge - lo - sia ri - man - da al - l'E - re - bo, Non vo-ler, che mi
stra - zi e che m'e - ster - mi - ni Il suo ve - ne - no ge - li - do e pe - sti - fe -
50
-ro, Non ba - sta, che m'uc - ci - da e che m'e - sa - ni -
-mi, Il tuo si fie - ro in - u - si - ta - to in - cen - di - o!
Pie - tà, mi - se - ri - cor - dia a - mor, a - mor ter - ri - bi - le.
60
Ma qual fu - ria d'A-ver-no o - ra i-na - bis - sa-mi! Qual tor-men-to d'a-

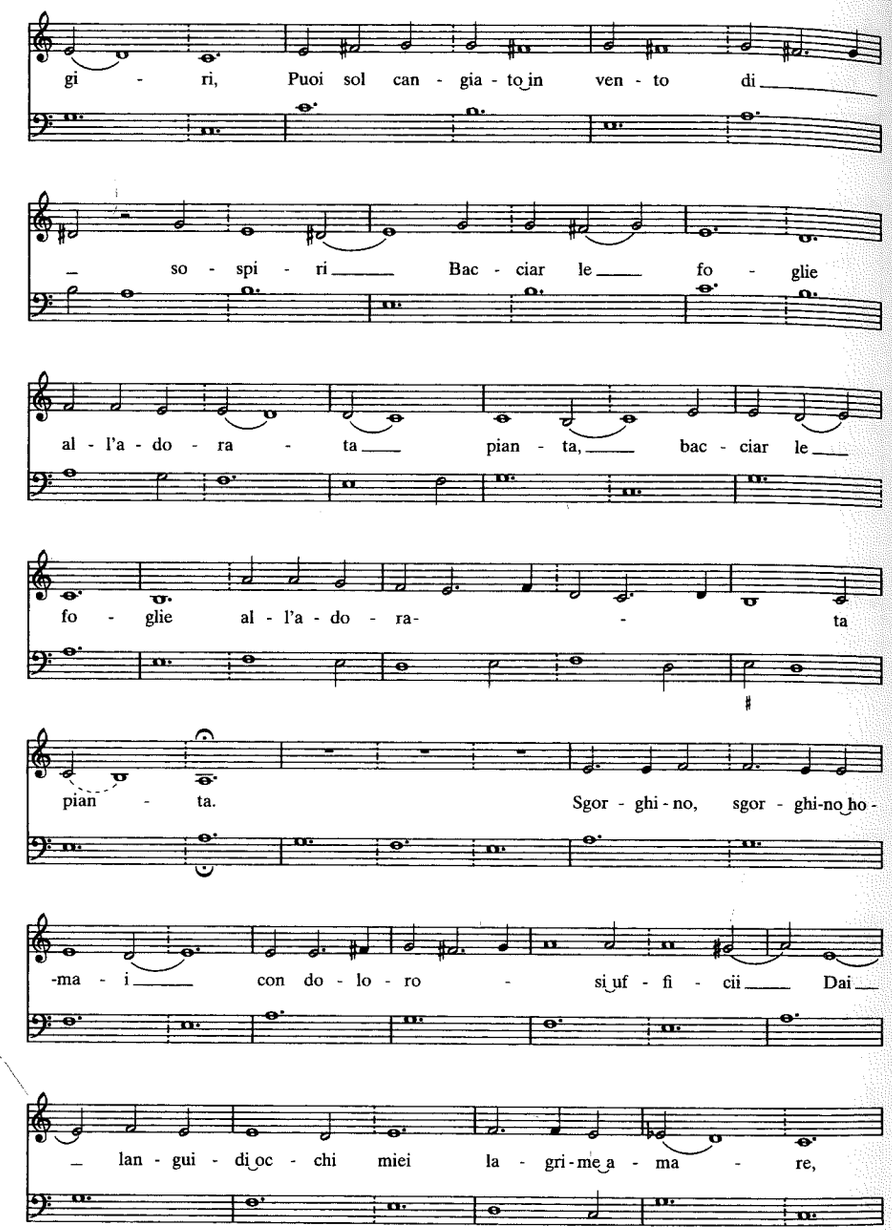

-bis - so o - ra im-per-ver - sa - mi! Qual fie - rez - za m'i - na - spe - ra, e m'in-
-vi - pe - ra! Sen - to in - tor - no al mio cor ser - pen - ti et a - spi - di! A strac-
-ciar - mi a sbra-nar - mi a - prir le fau - ci Ohi - me, veg - gio cen-to i - dre e
cen - to Cer - be - ri, Pie - tà, mi - se - ri - cor-dia, o mo-stri, o mo-stri in -
70
-do - mi - ti. Ma fol - le io pie - tà spe - ro, Dal - la
stes - sa im-pie - ta - de, Per-che dal fe - ro la mer - cè ch'io bra-mo Ti - mi-da
80
non ri - cer - co! Si, si, fer - ro le - ta - le, Ter-mi-ni di miei gior-ni il fil vi-

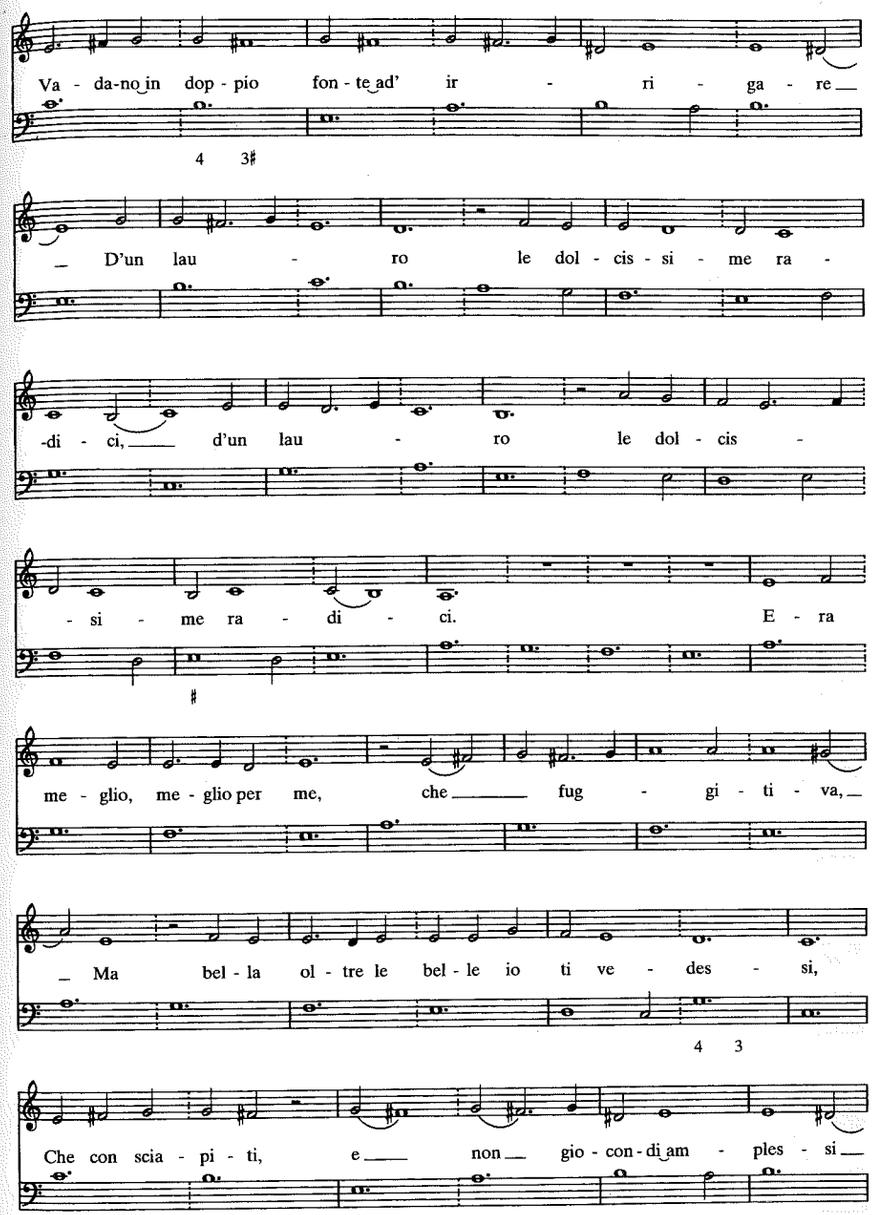


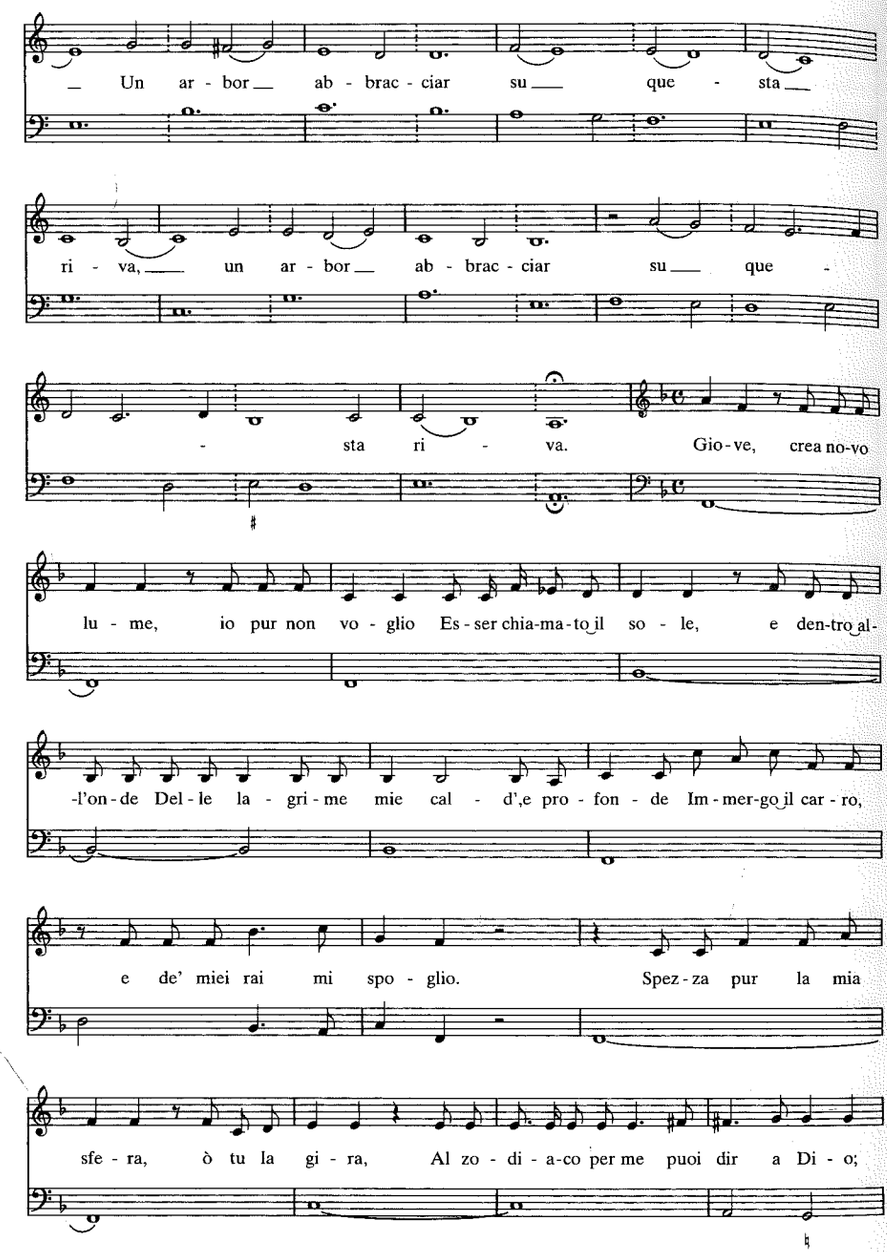
Esempio 78. Francesco Cavalli, *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1640), 3.3, Apollo: «Ohimè, che miro» (I-Vnm, It. IV, 404 [=9928]: 85r-88v)

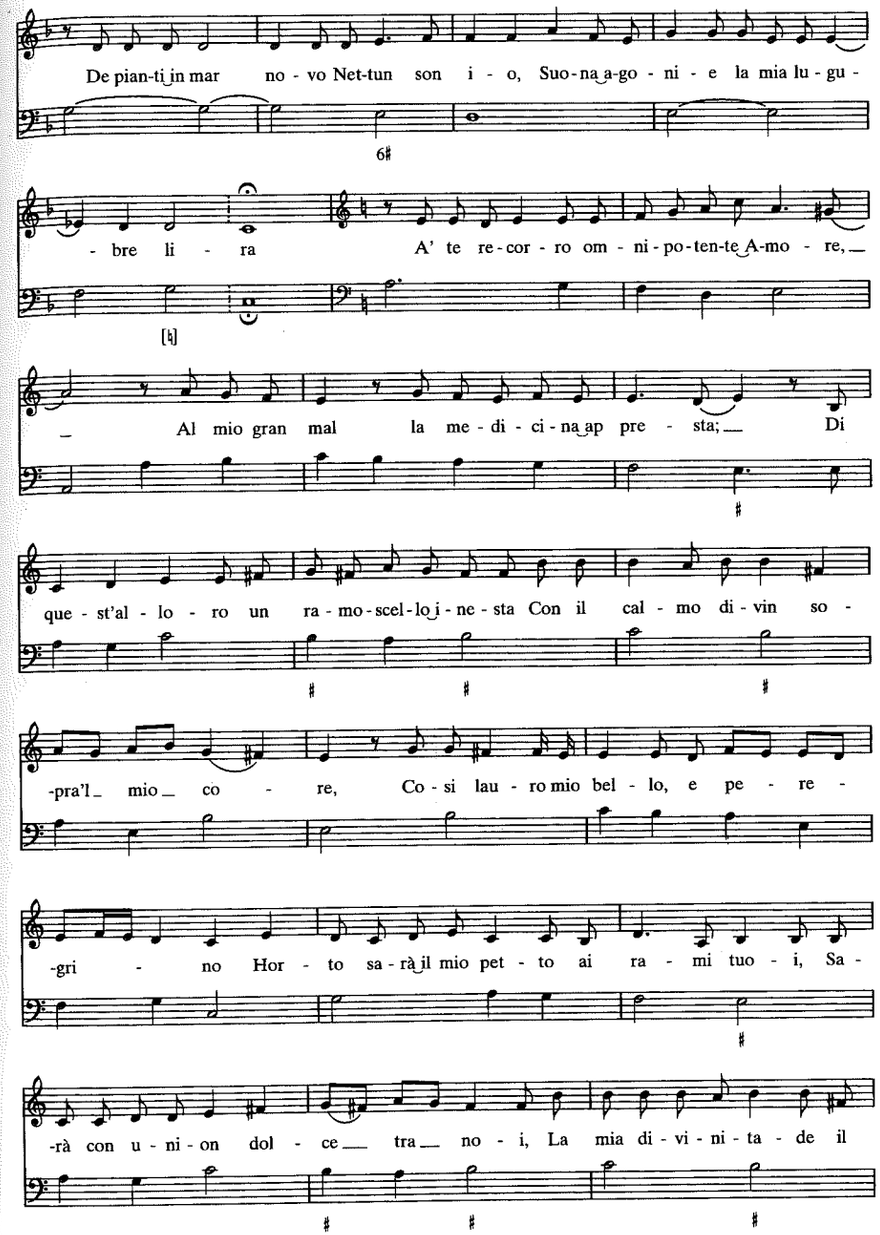


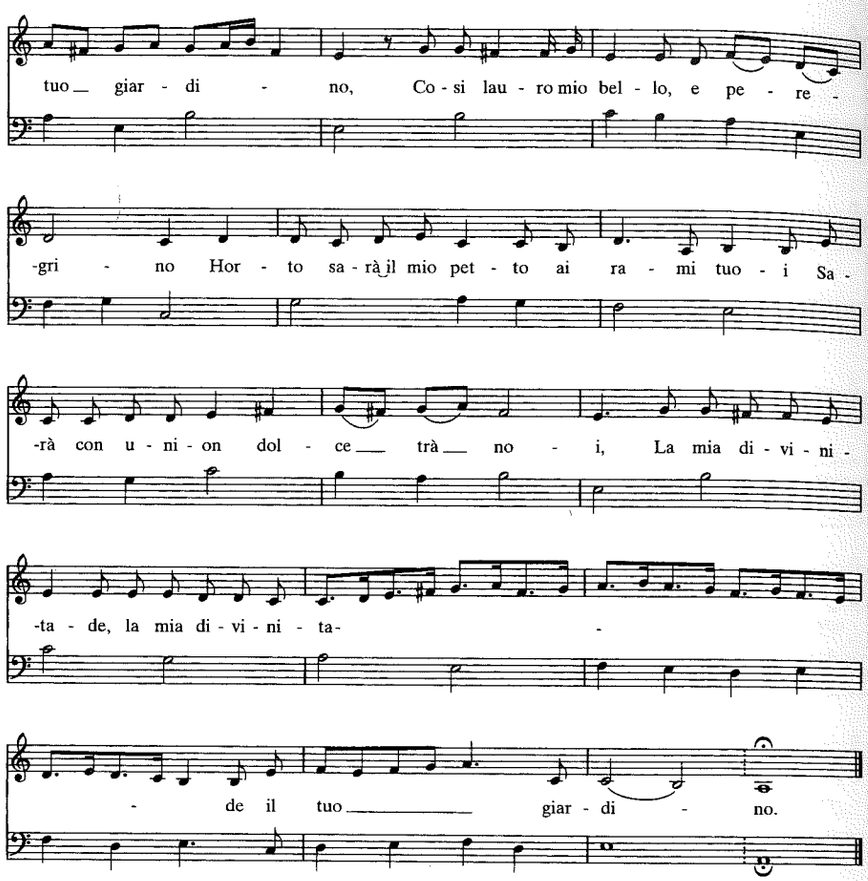



gi - ri, Puoi sol can - gia - to in ven - to di
so - spi - ri Bac - ciar le fo - glie
al - l'a - do - ra - ta pian - ta, bac - ciar le
fo - glie al - l'a - do - ra - ta
pian - ta. Sgor - ghi - no, sgor - ghi - no ho -
-ma - i con do - lo - ro - si uf - fi - cii Dai
lan - gui - di oc - chi miei la - gri - me a - ma - re,

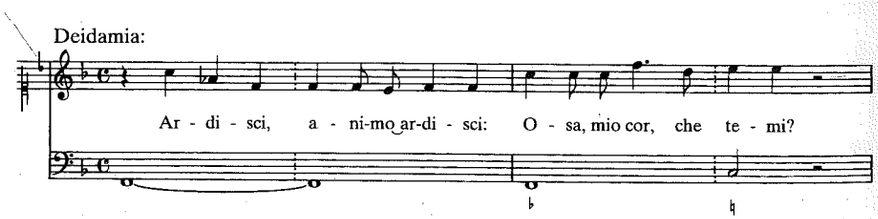

Va - da-no in dop - pio fon - te ad' ir - ri - ga - re
4 3
D'un lau - ro le dol - cis - si - me ra -
-di - ci, d'un lau - ro le dol - cis -
- si - me ra - di - ci. E - ra
me - glio, me - glio per me, che fug - gi - ti - va,
Ma bel - la ol - tre le bel - le io ti ve - des - si,
4 3
Che con scia - pi - ti, e non gio - con - di am - ples - si

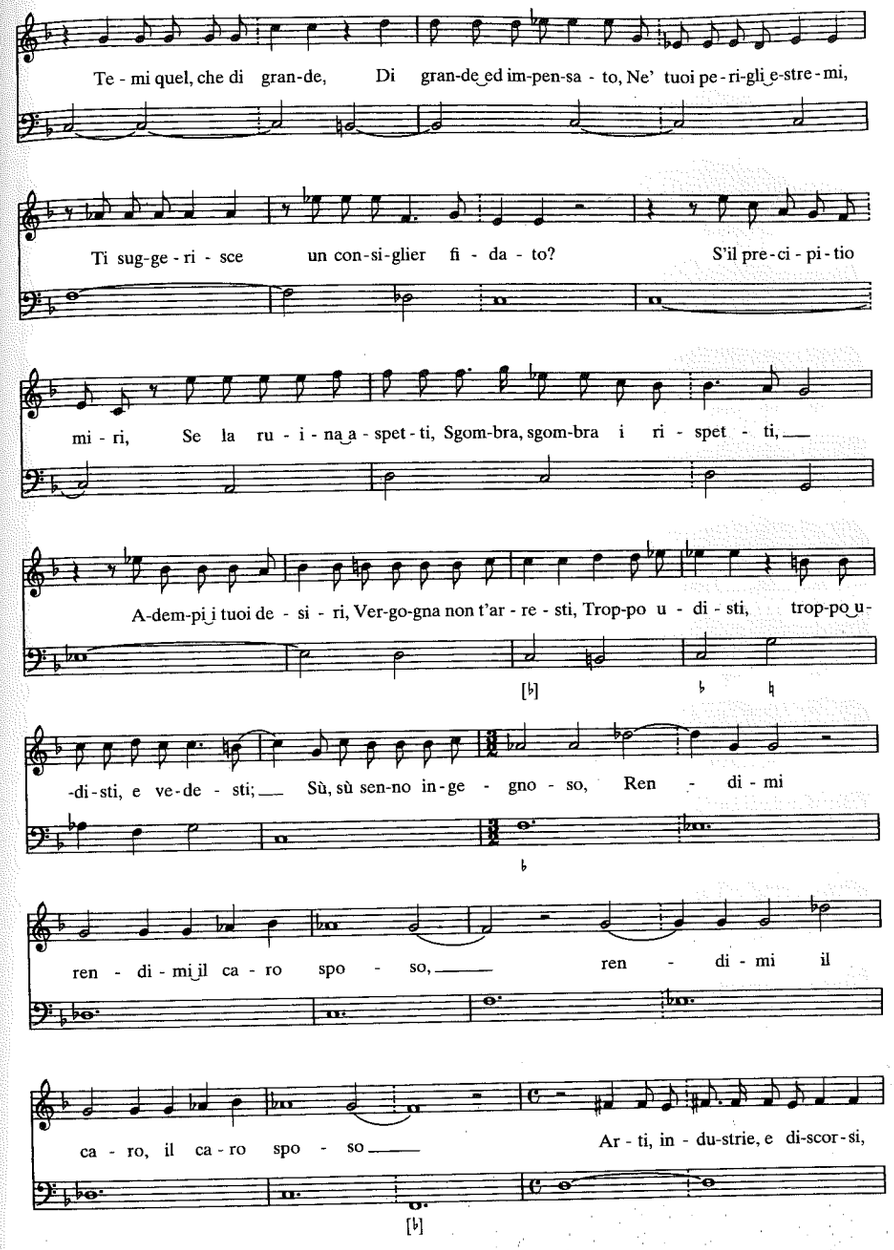

_ Un ar - bor__ ab - brac - ciar su___ que - sta__
ri - va,___ un ar - bor__ ab - brac - ciar su___ que -
- sta ri - va. Gio - ve, crea no-vo
lu - me, io pur non vo - glio Es - ser chia-ma - to il so - le, e den-tro al-
-l'on - de Del - le la - gri - me mie cal - d',e pro - fon - de Im - mer-go il car - ro,
e de' miei rai mi spo - glio. Spez - za pur la mia
sfe - ra, ò tu la gi - ra, Al zo - di - a-co per me puoi dir a Di - o;

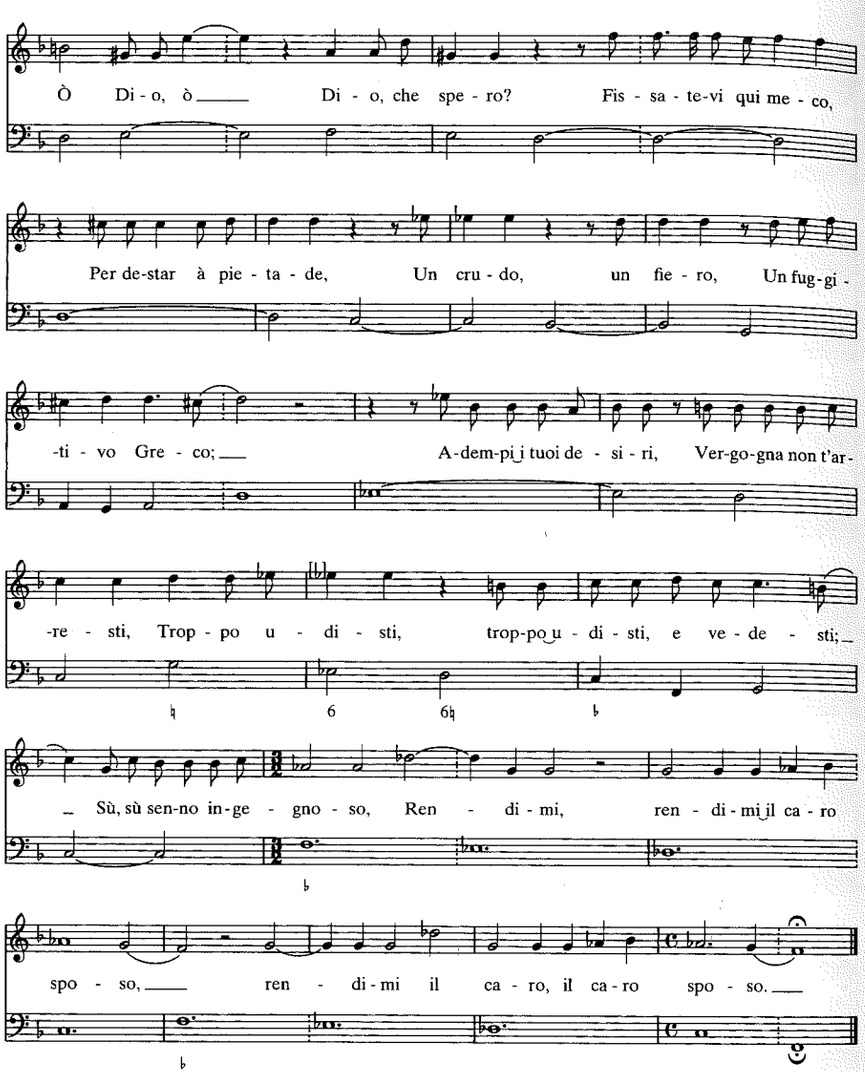

De pian-ti in mar no - vo Net-tun son i - o, Suo-na a-go - ni - e la mia lu - gu -
6♯
- bre li - ra A' te re - cor - ro om - ni - po-ten-te A-mo - re,___
[♮]
_ Al mio gran mal la me - di - ci - na ap pre - sta;___ Di
que - st'al - lo - ro un ra - mo - scel - lo i - ne - sta Con il cal - mo di - vin so -
-pra'l_ mio__ co - re, Co - si lau - ro mio bel - lo, e pe - re -
-gri - no Hor - to sa - rà il mio pet - to ai ra - mi tuo - i, Sa -
-rà con u - ni - on dol - ce___ tra__ no - i, La mia di - vi - ni - ta - de il



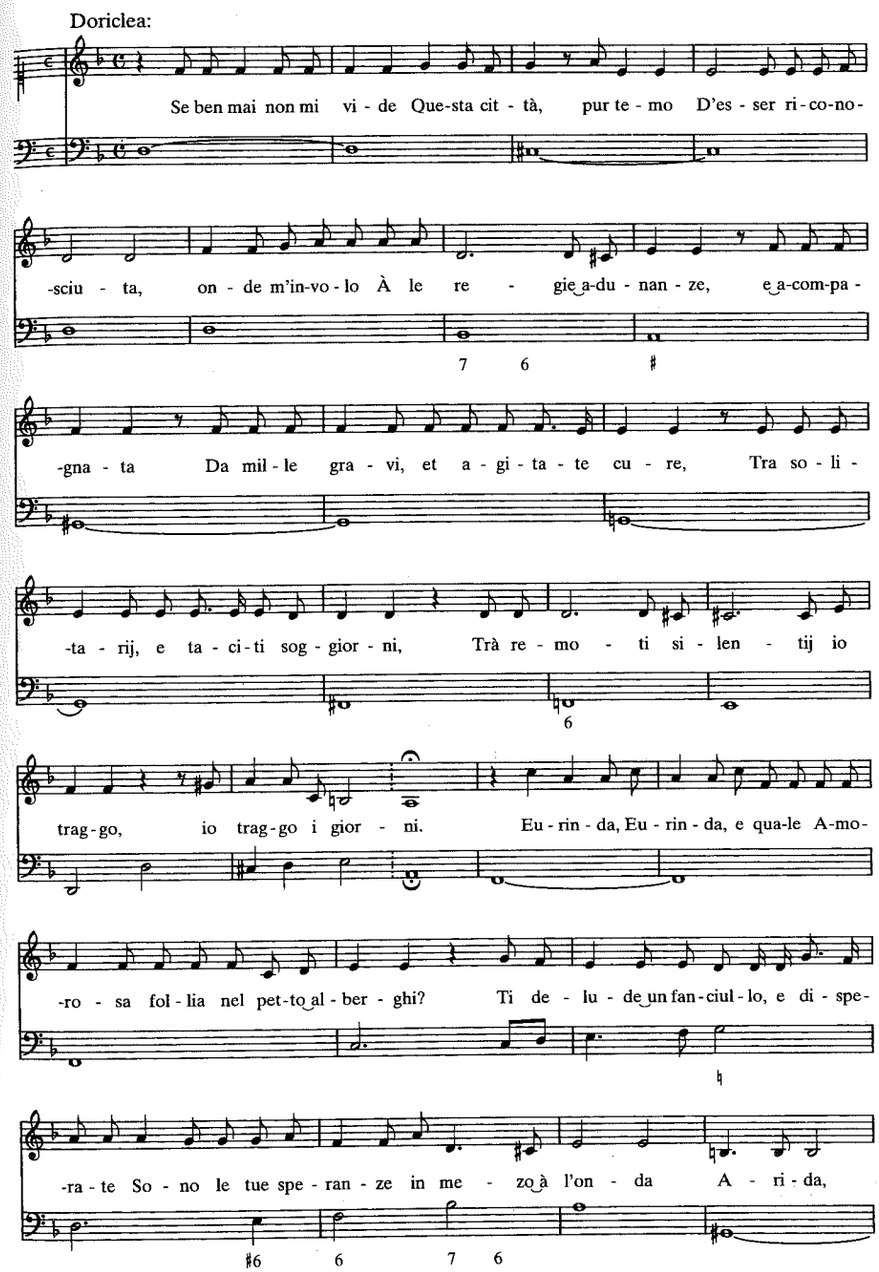
Esempio 79. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), 2.6, Deidamia: «Ardisci, animo ardisci» (I-Isola bella, collezione privata: [57v-58r])

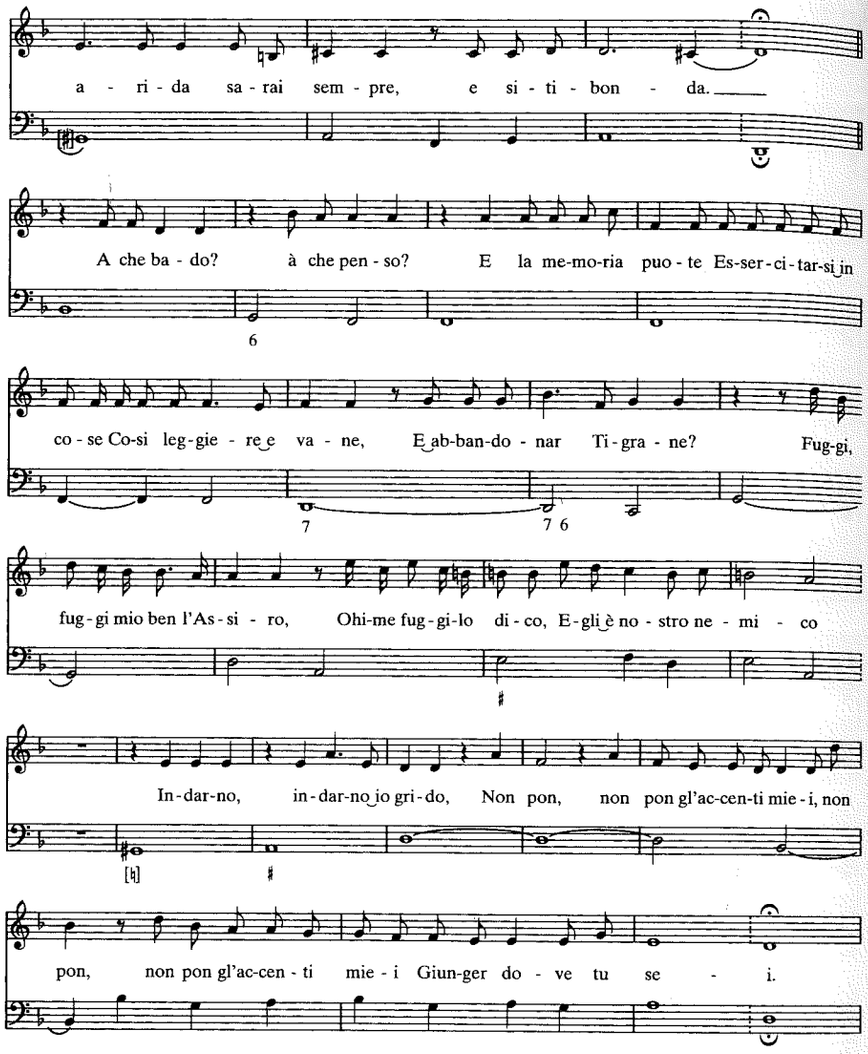


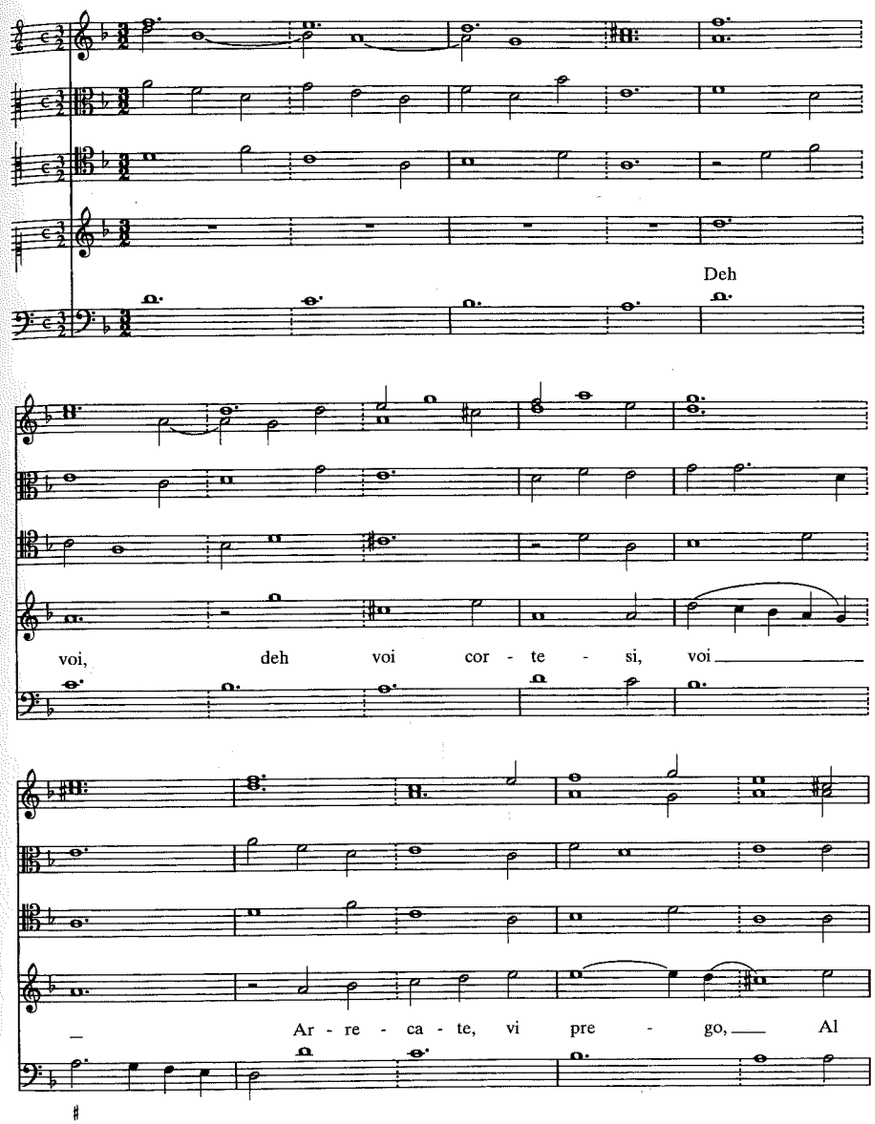


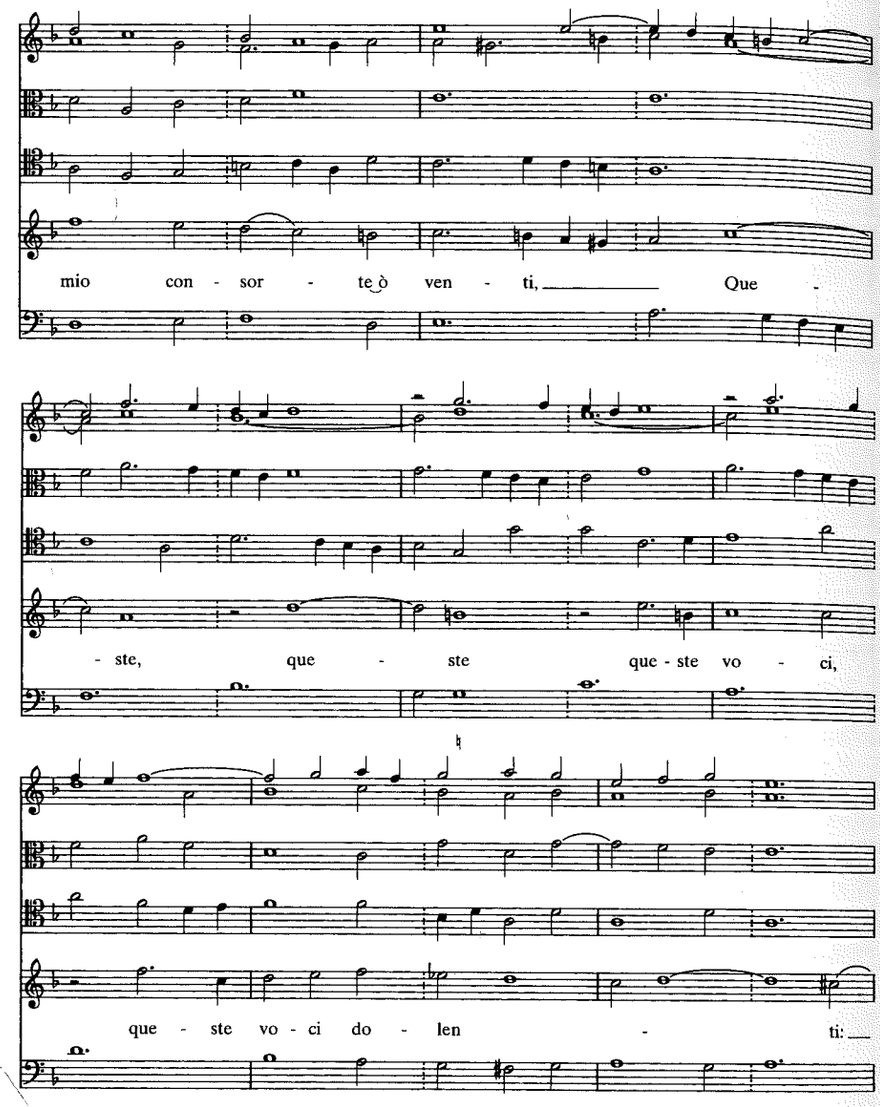


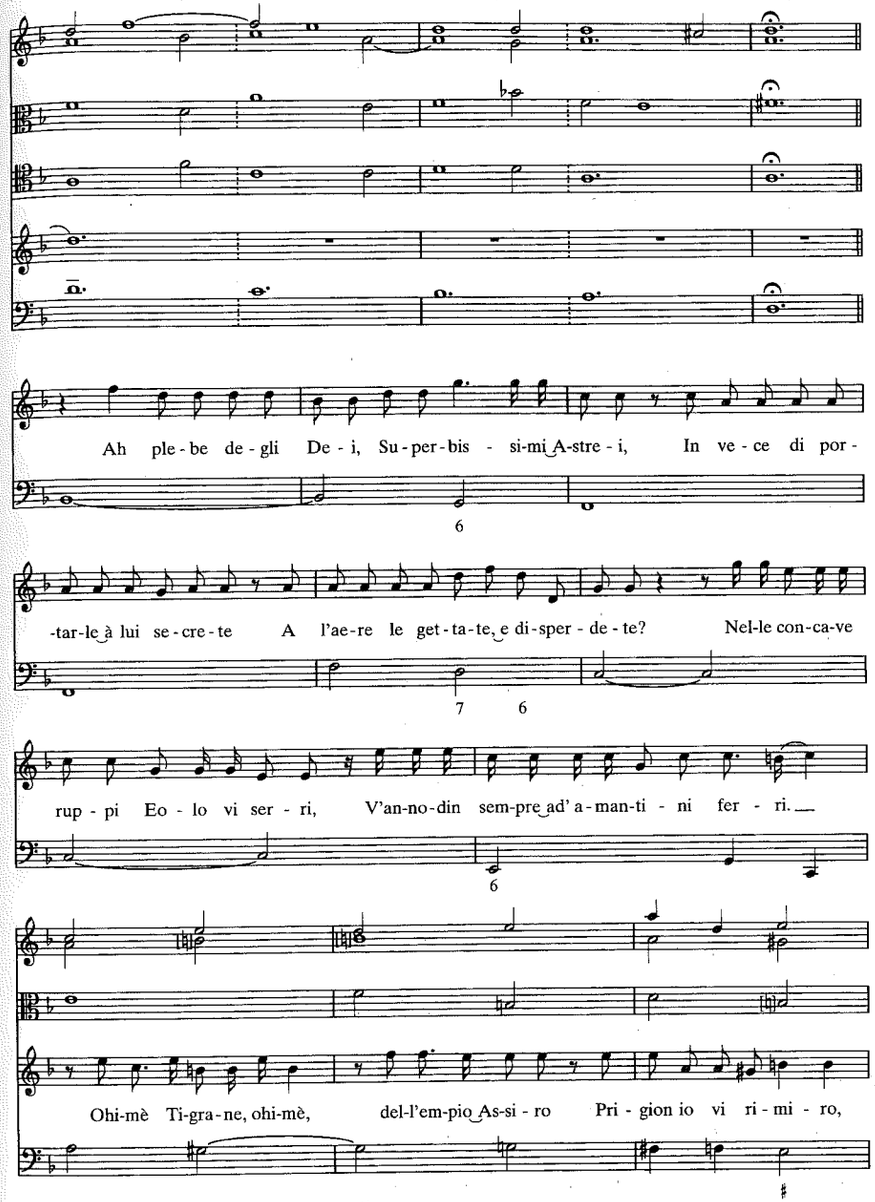
Esempio 80. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), 3.1, Doriclea: «Se ben mai non mi vide» (I-Vnm, It. Iv, 356 [=9880]: 76r-81r)

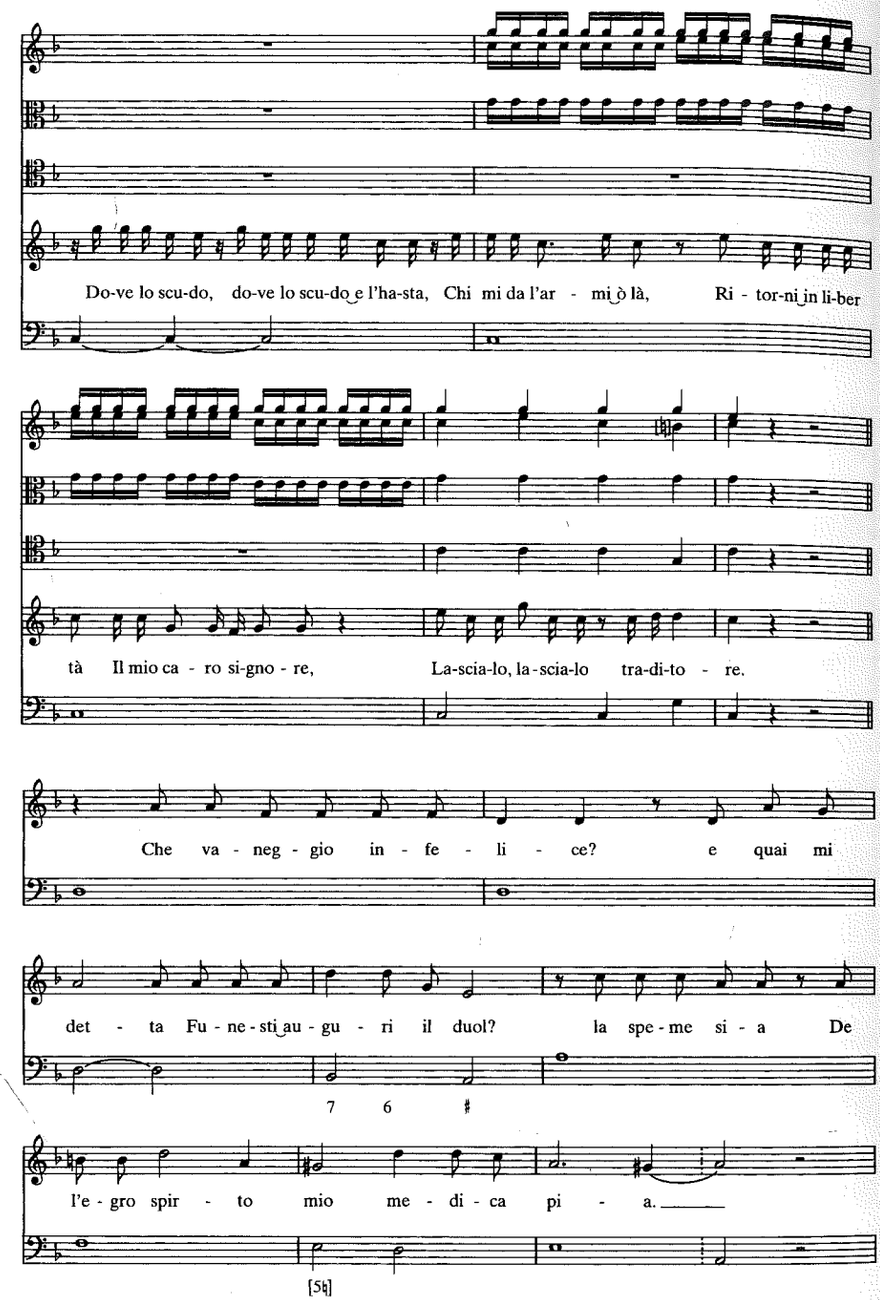


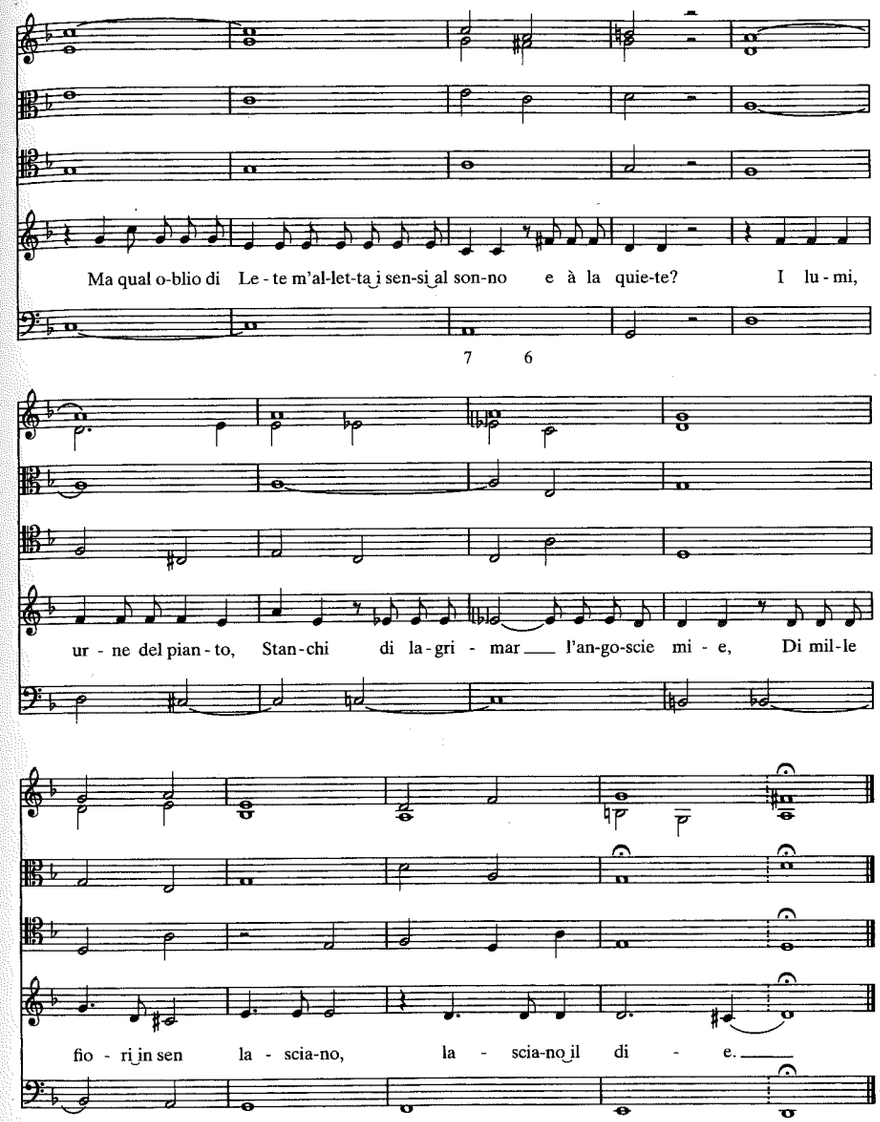

a - ri - da sa - rai sem - pre, e si - ti - bon - da.
A che ba - do? à che pen - so? E la me-mo-ria puo - te Es-ser-ci-tar-si in
co - se Co-si leg-gie - re e va - ne, E ab-ban-do - nar Ti-gra - ne? Fug-gi,
fug-gi mio ben l'As - si - ro, Ohi-me fug-gi-lo di - co, E-gli è no - stro ne - mi - co
In-dar-no, in-dar-no io gri-do, Non pon, non pon gl'ac-cen-ti mie - i, non
pon, non pon gl'ac-cen - ti mie - i Giun-ger do - ve tu se - i.


Deh
voi, deh voi cor - te - si, voi
Ar - re - ca - te, vi pre - go, Al

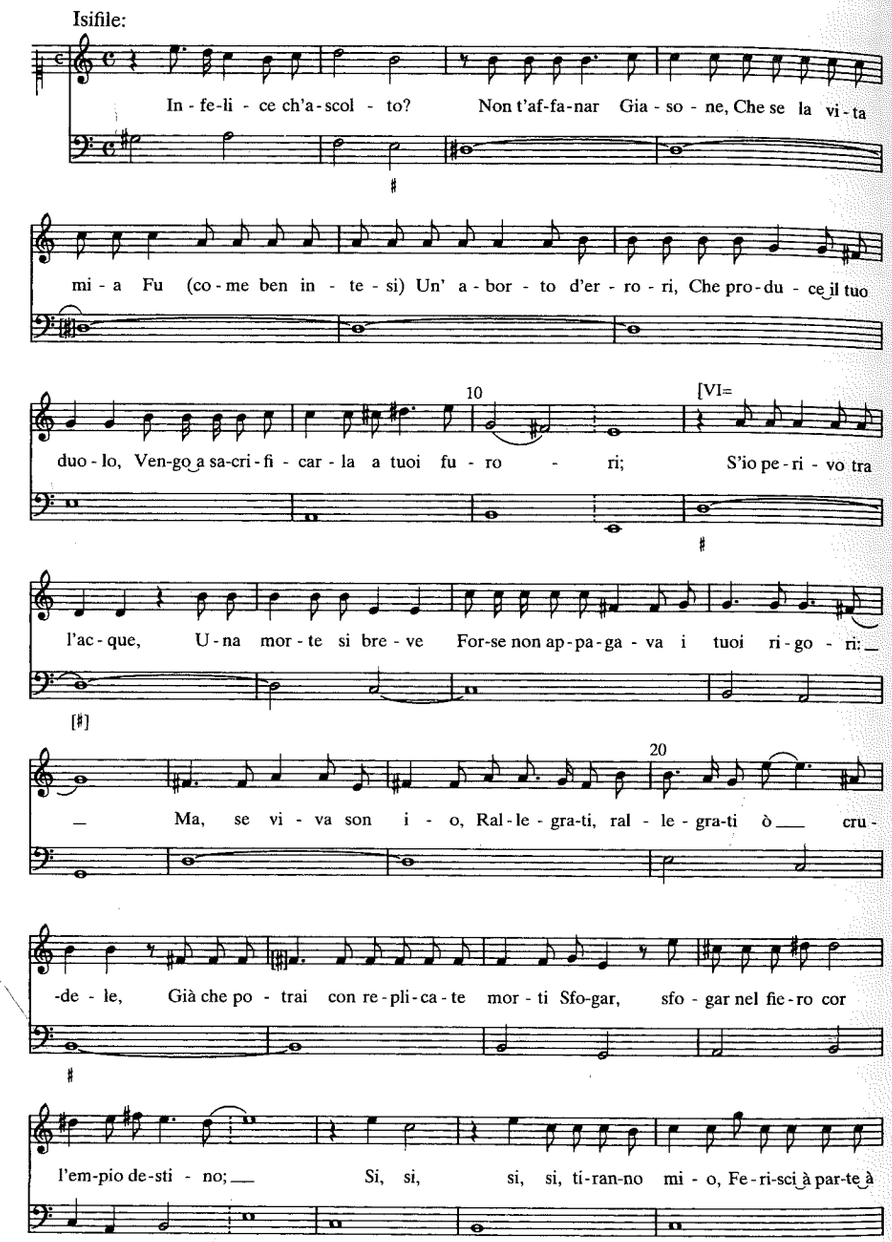

mio con - sor - te ò ven - ti, Que -
- ste, que - ste que - ste vo - ci,
que - ste vo - ci do - len - ti:

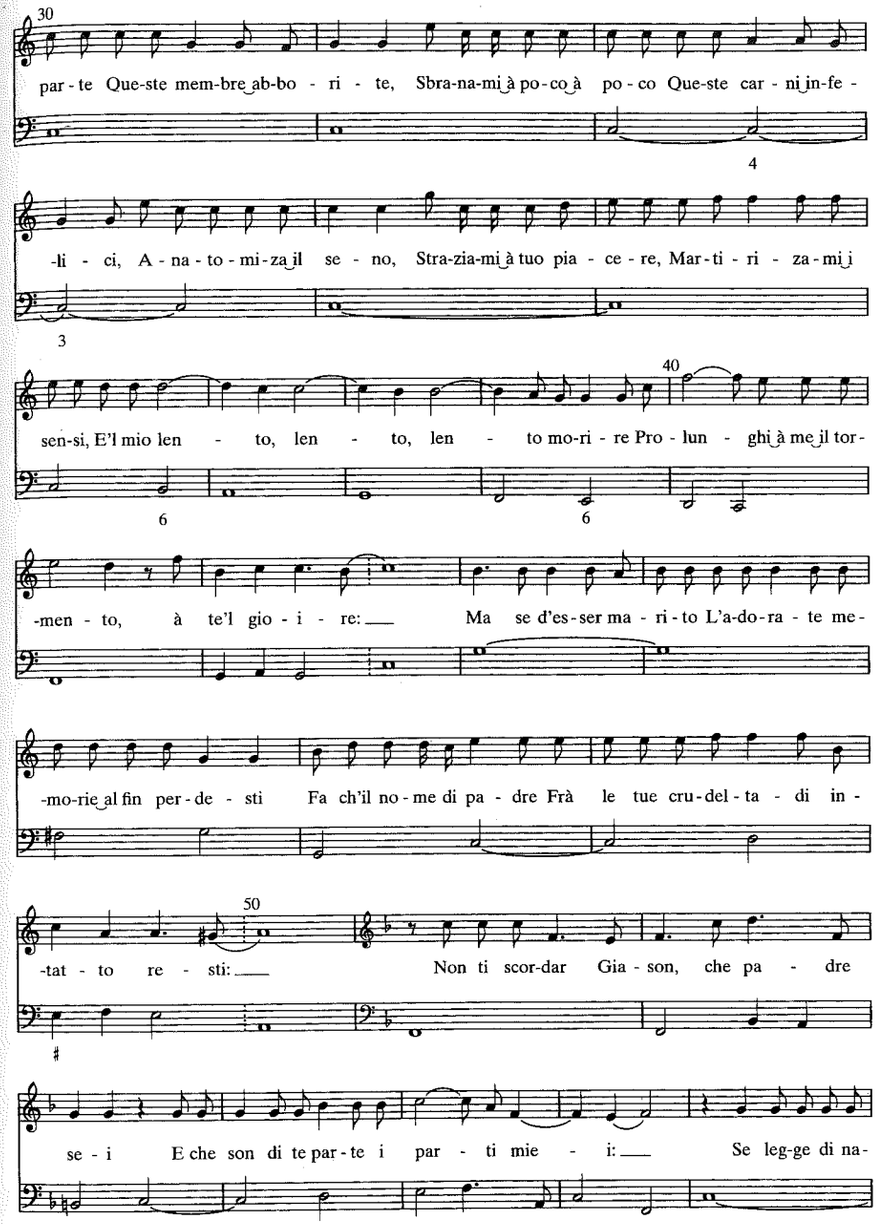

Ah ple-be de-gli De-i, Su-per-bis - si-mi A-stre-i, In ve-ce di por-
-tar-le à lui se-cre-te A l'ae-re le get-ta-te e di-sper-de-te? Nel-le con-ca-ve
rup-pi Eo-lo vi ser-ri, V'an-no-din sem-pre ad' a-man-ti - ni fer - ri.
Ohi-mè Ti-gra-ne, ohi-mè, del-l'em-pio As-si-ro Pri-gion io vi ri-mi-ro,

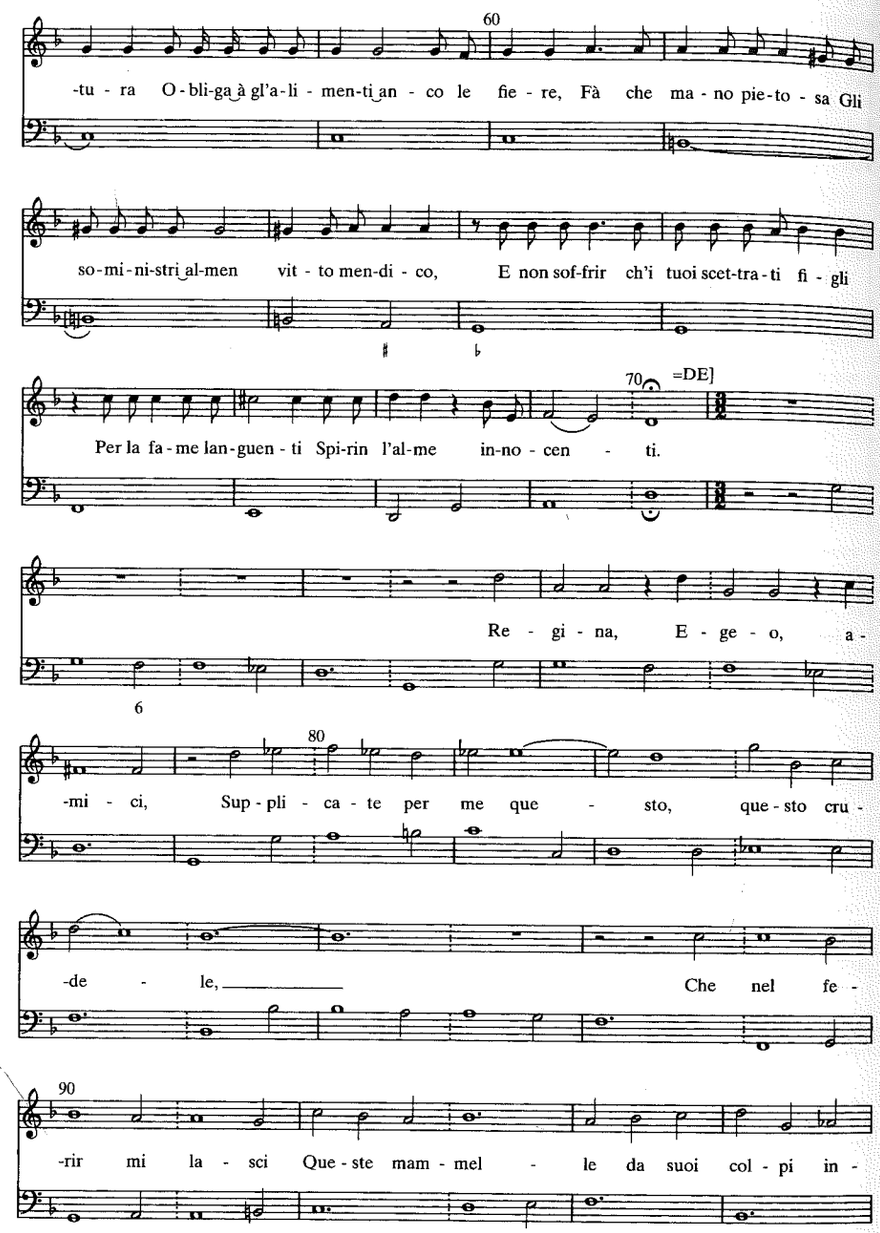

Do-ve lo scu-do, do-ve lo scu-do e l'ha-sta, Chi mi da l'ar - mi ò là, Ri - tor-ni in li-ber
tà Il mio ca - ro si-gno - re, La-scia-lo, la-scia-lo tra-di-to - re.
Che va - neg - gio in - fe - li - ce? e quai mi
det - ta Fu - ne - sti au - gu - ri il duol? la spe - me si - a De
7 6 ♯
l'e - gro spir - to mio me - di - ca pi - a.
[5♮]

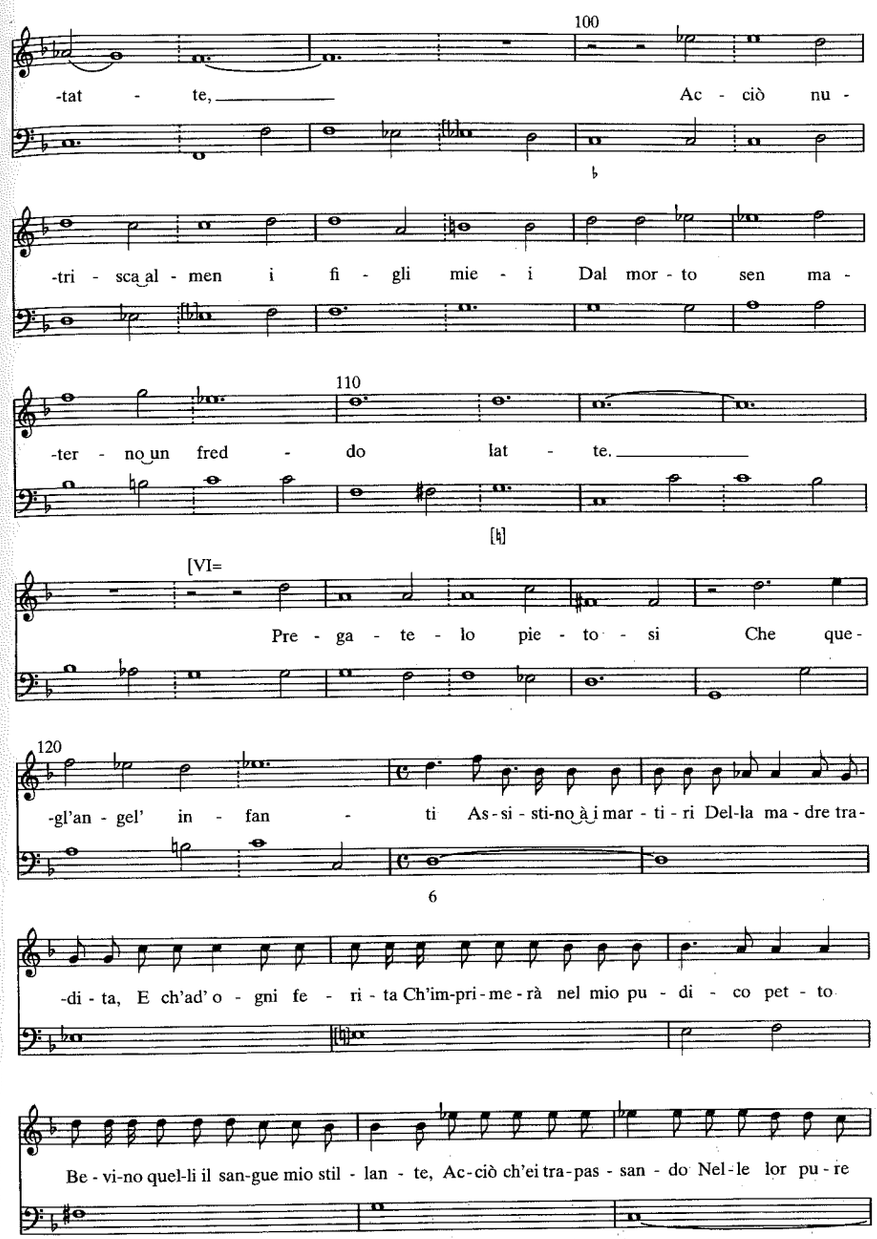

Ma qual o-blio di Le - te m'al-let-ta i sen-si al son-no e à la quie-te? I lu - mi,
7 6
ur - ne del pian - to, Stan-chi di la-gri - mar l'an-go-scie mi - e, Di mil-le
fio - ri in sen la - scia-no, la - scia-no il di - e.

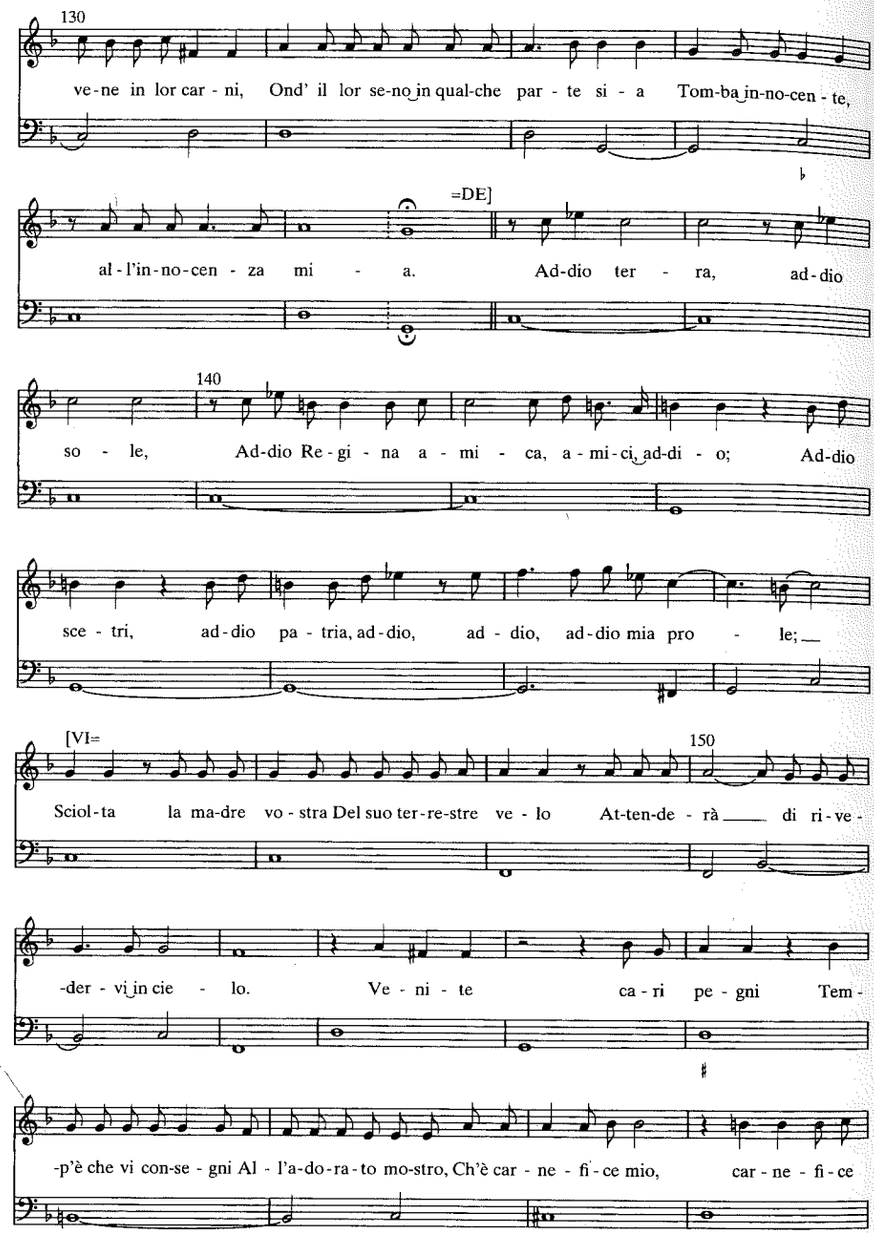
Esempio 81. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), 3.21, Isifile: «Infelice ch'ascolto» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 159ᵛ-162ᵛ)

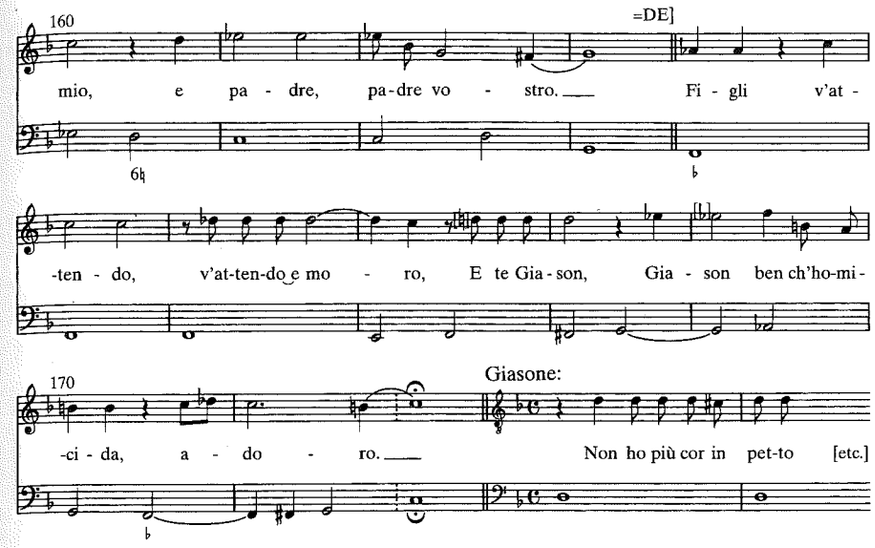




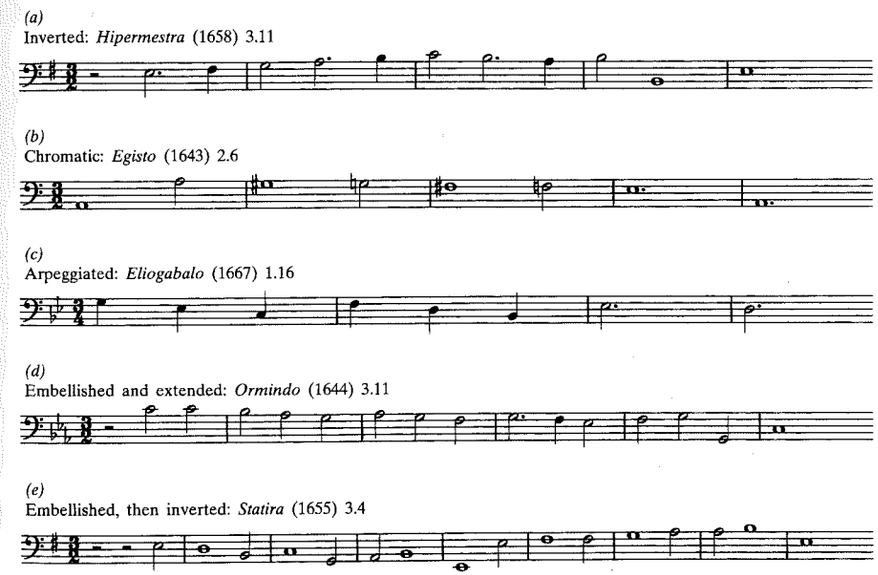

60
-tu - ra O - bli-ga à gl'a-li - men-ti an - co le fie - re, Fà che ma - no pie-to - sa Gli
so-mi-ni-stri al-men vit - to men-di - co, E non sof-frir ch'i tuoi scet-tra - ti fi - gli
70 =DE]
Per la fa - me lan-guen - ti Spi-rin l'al-me in-no - cen - ti.
Re - gi - na, E - ge - o, a -
6
80
-mi - ci, Sup - pli - ca - te per me que - sto, que-sto cru -
-de - le, Che nel fe -
90
-rir mi la - sci Que - ste mam - mel - le da suoi col - pi in -

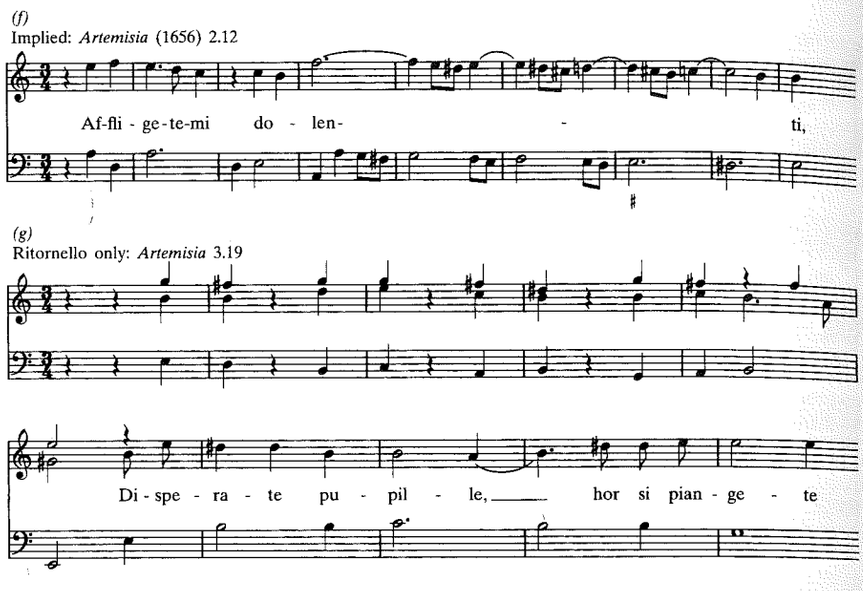

100
-tat - te, Ac - ciò nu -
-tri - sca al - men i fi - gli mie - i Dal mor - to sen ma -
110
-ter - no un fred - do lat - te.
[VI=
Pre - ga - te - lo pie - to - si Che que -
120
-gl'an - gel' in - fan - ti As-si - sti-no à i mar - ti - ri Del-la ma - dre tra -
6
-di - ta, E ch'ad' o - gni fe - ri - ta Ch'im-pri - me - rà nel mio pu - di - co pet - to
Be - vi-no quel-li il san-gue mio stil - lan - te, Ac-ciò ch'ei tra-pas - san - do Nel-le lor pu - re



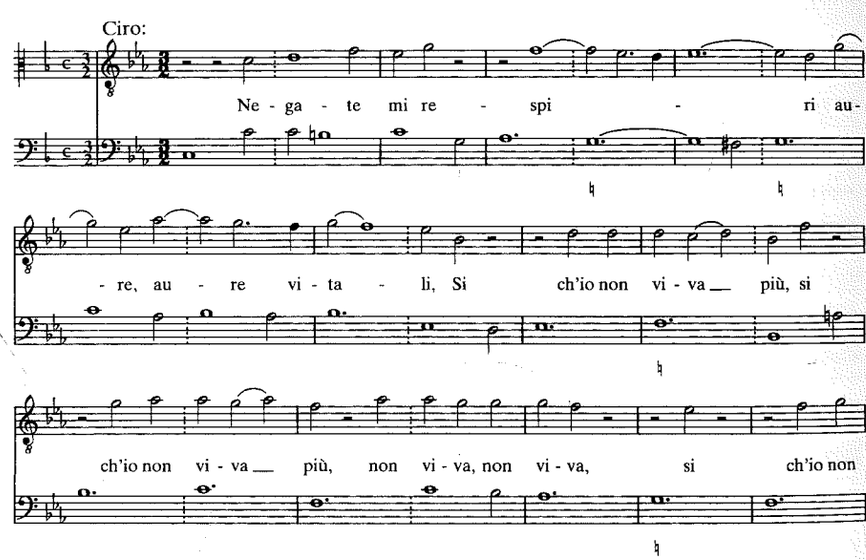


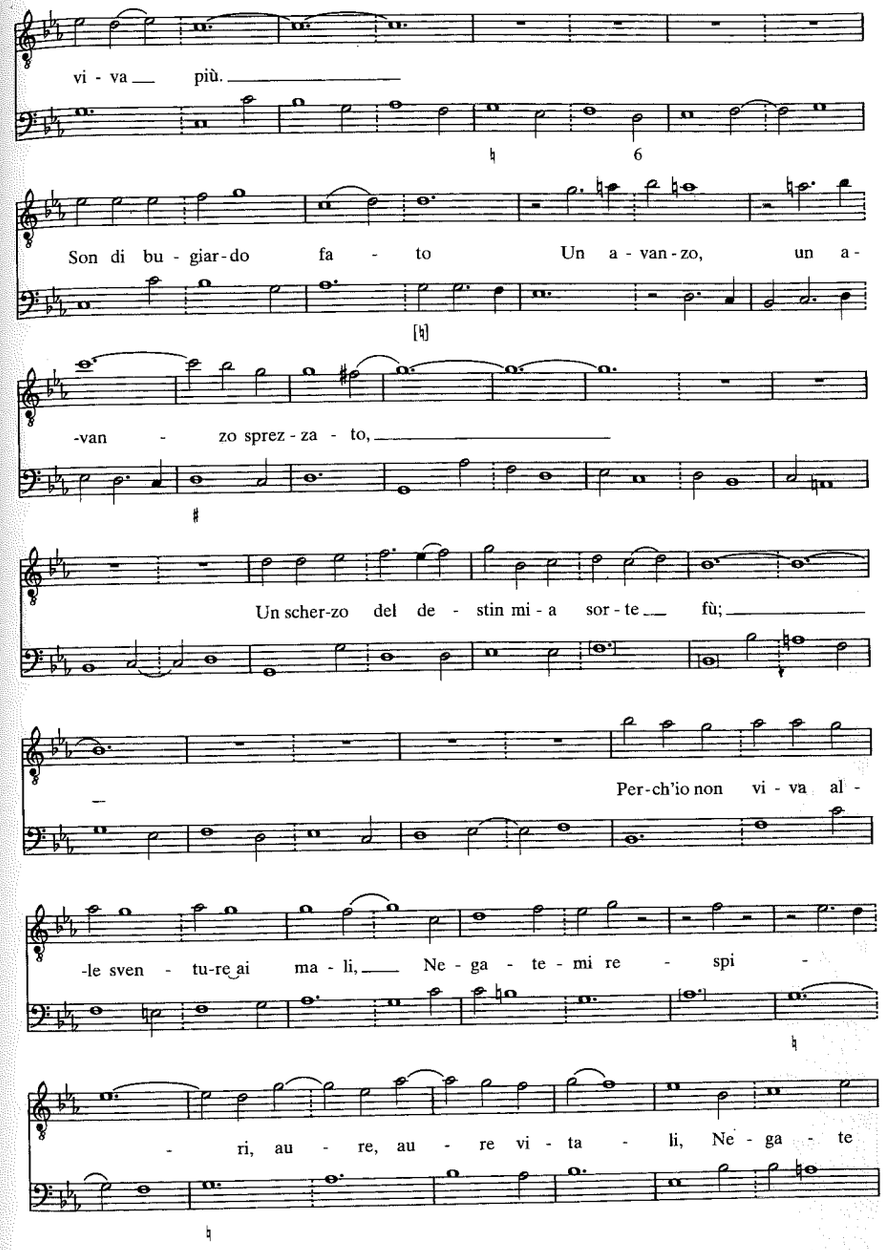
Esempio 82. Tavola dei tetracordi bassi nei lamenti di Francesco Cavalli

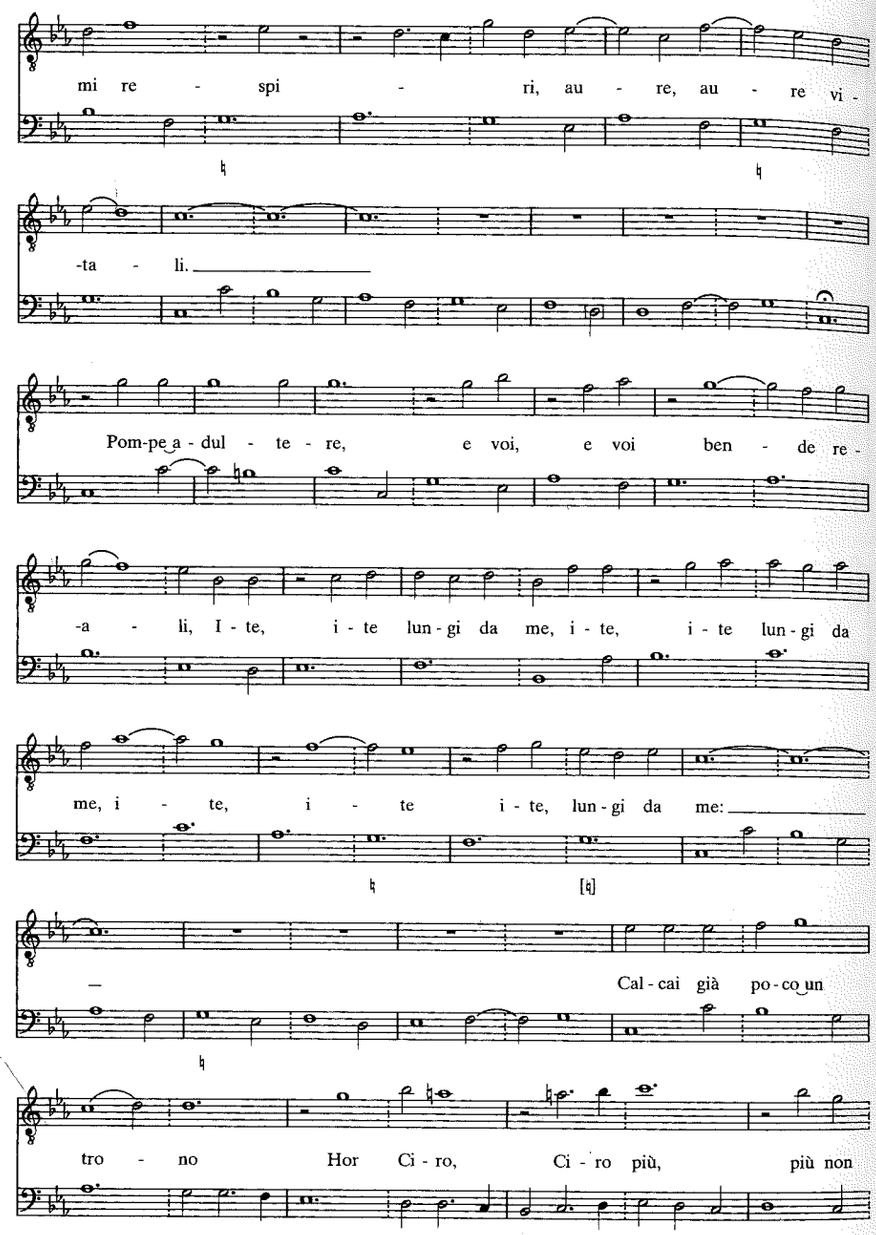


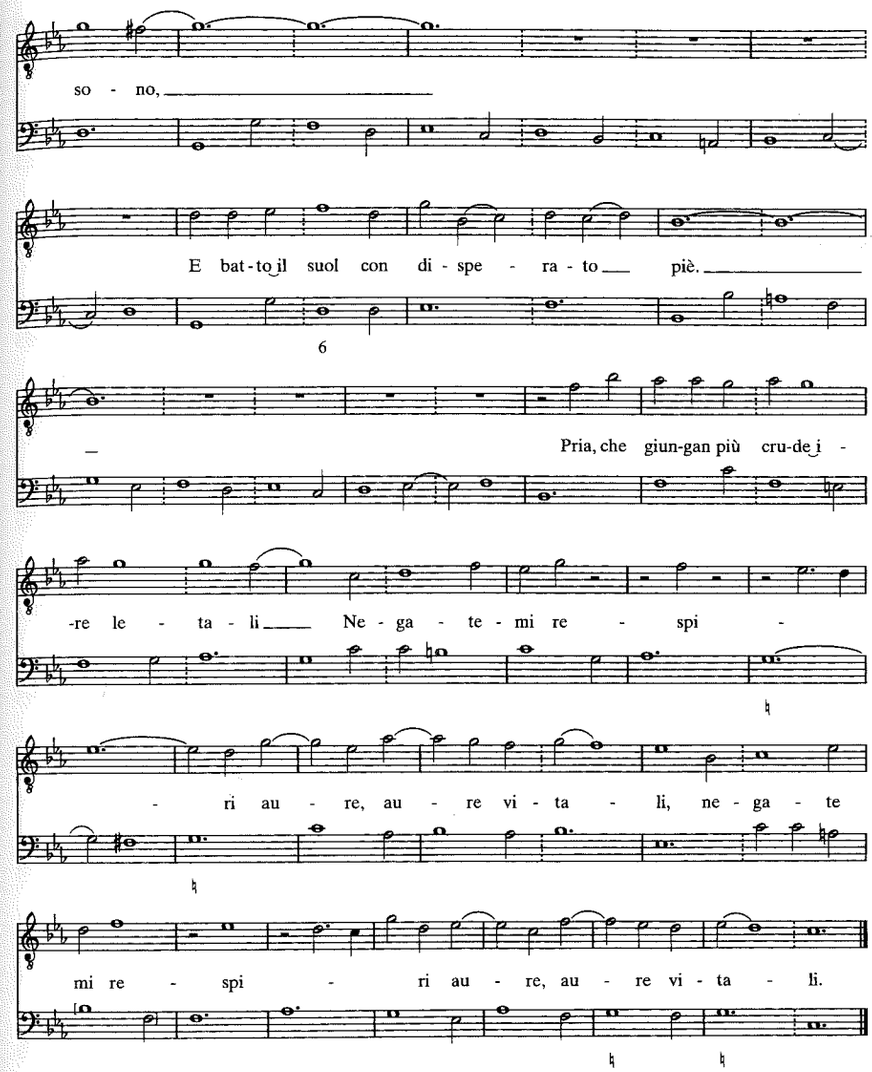


Esempio 83. Francesco Cavalli, *Ciro* (1654), 3.16 (=libretto 3.15), Ciro: «Negatemi respiri» (I-Vnm, It. IV, 354 [=9878]: 102v-104r)

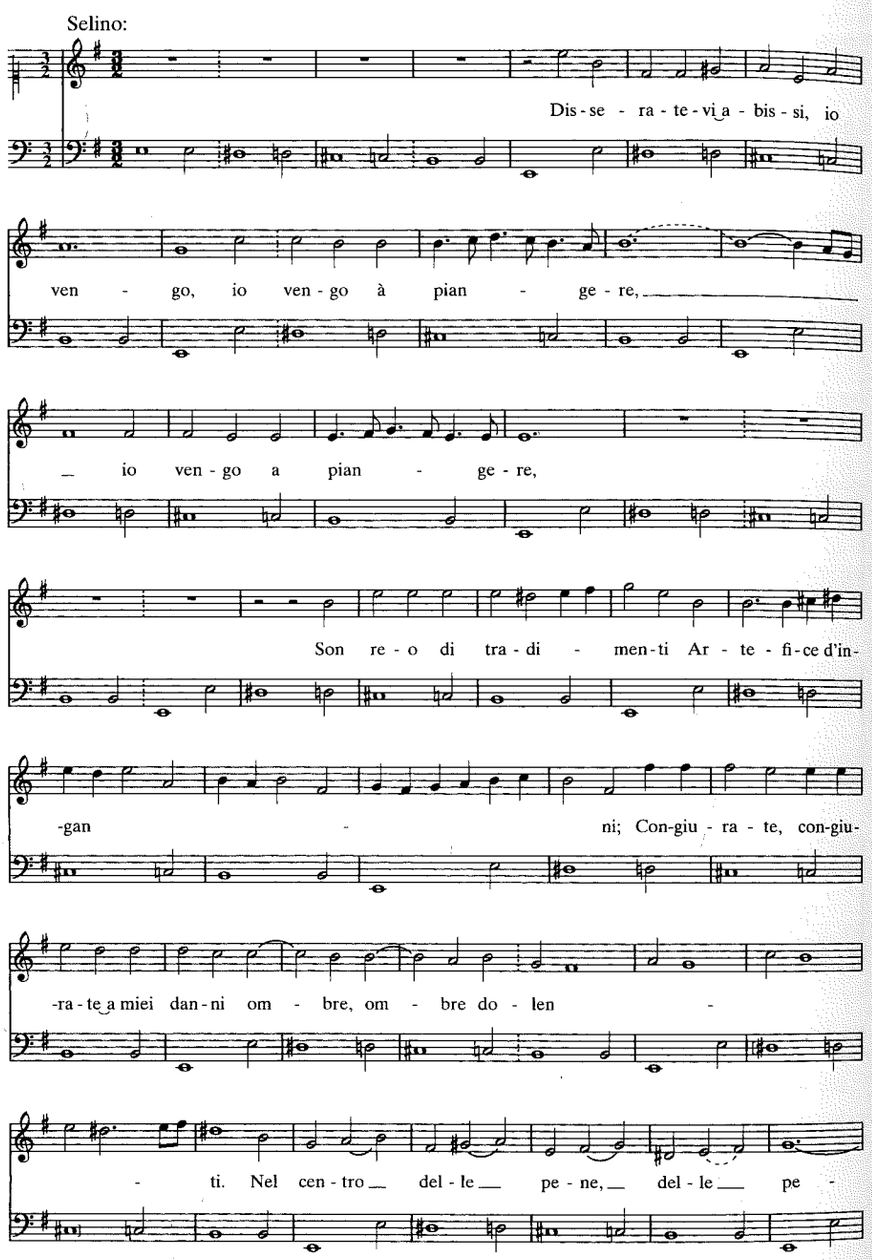


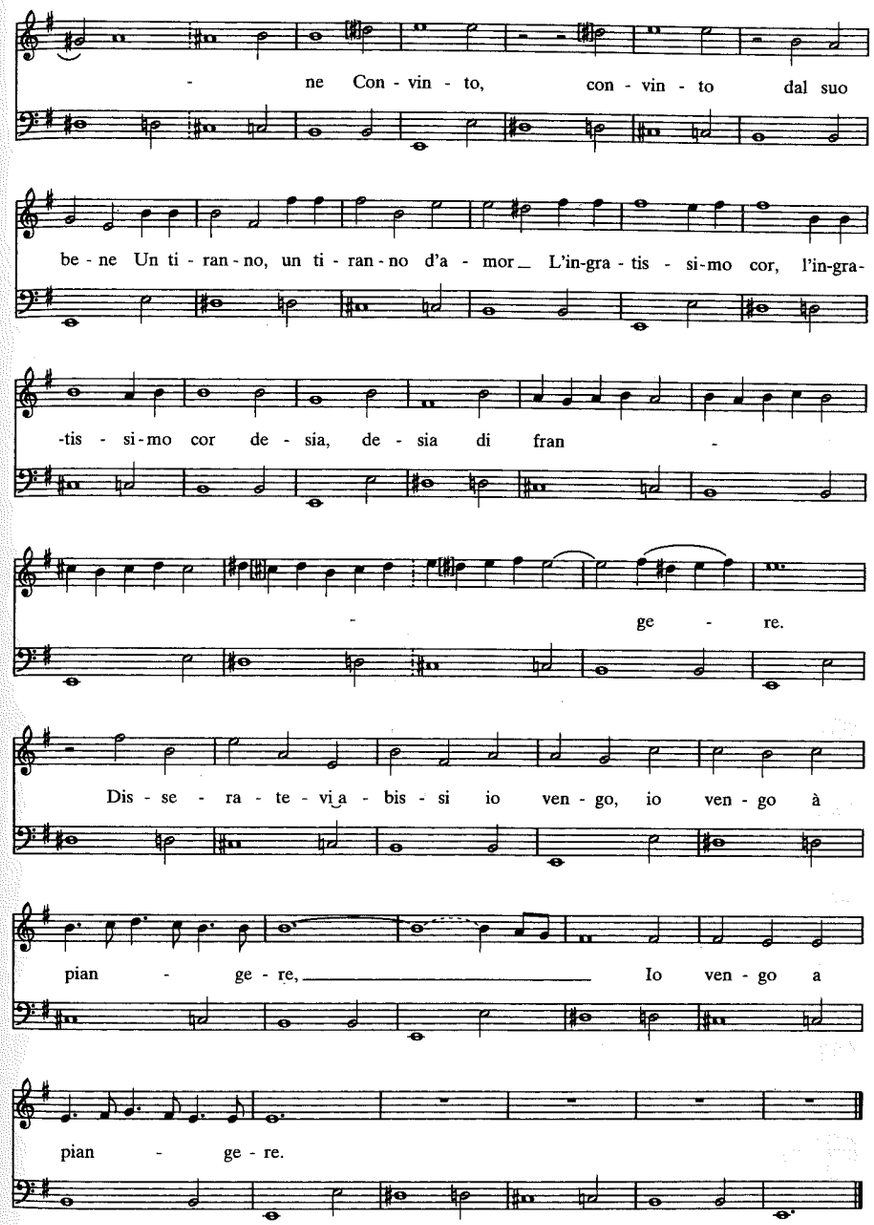



mi re - spi - ri, au - re, au - re vi -
-ta - li.
Pom-pe a - dul - te - re, e voi, e voi ben - de re -
-a - li, I - te, i - te lun - gi da me, i - te, i - te lun - gi da
me, i - te, i - te i - te, lun - gi da me:
Cal - cai già po - co un
tro - no Hor Ci - ro, Ci - ro più, più non

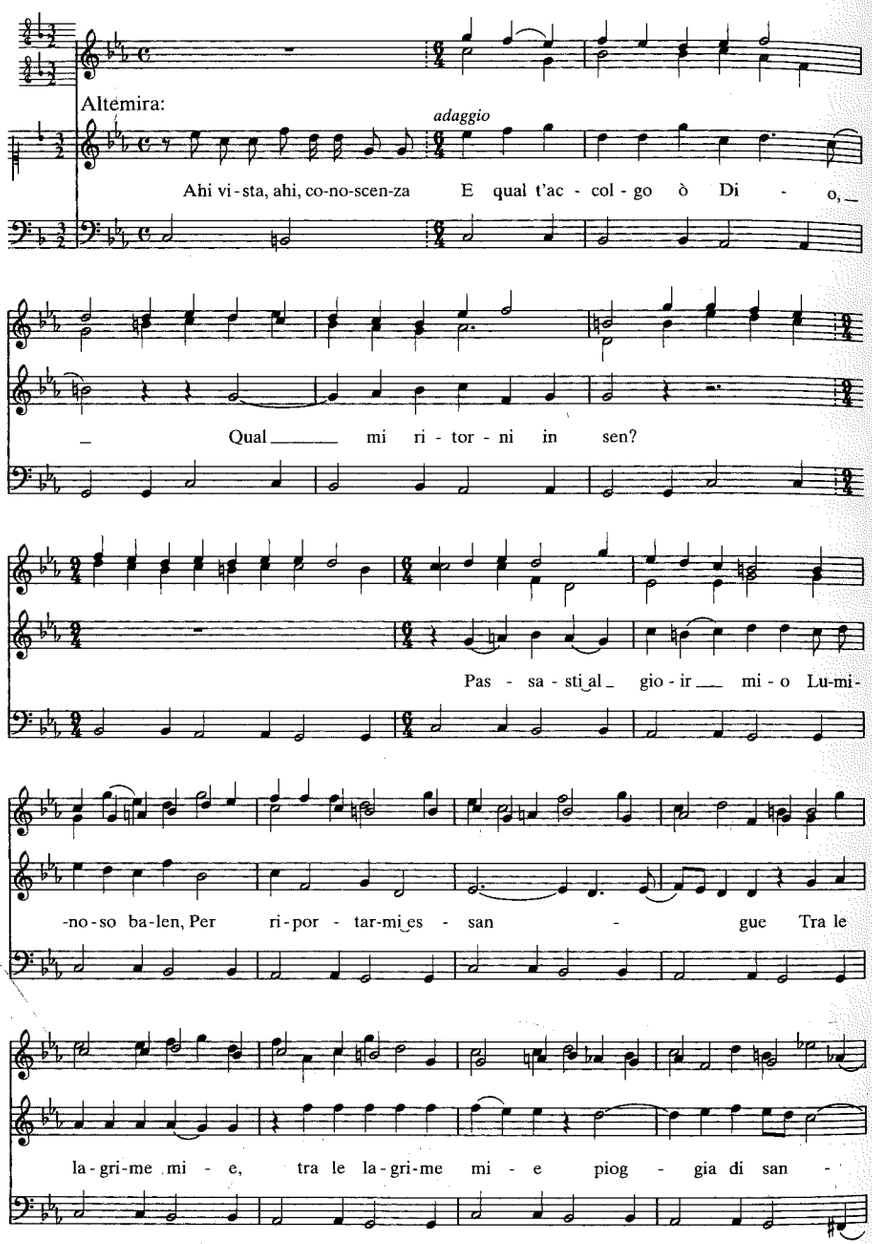

so - no,
E bat - to il suol con di - spe - ra - to piè.
Pria, che giun-gan più cru-de i -
-re le - ta - li Ne - ga - te - mi re - spi -
- ri au - re, au - re vi - ta - li, ne - ga - te
mi re - spi - ri au - re, au - re vi - ta - li.

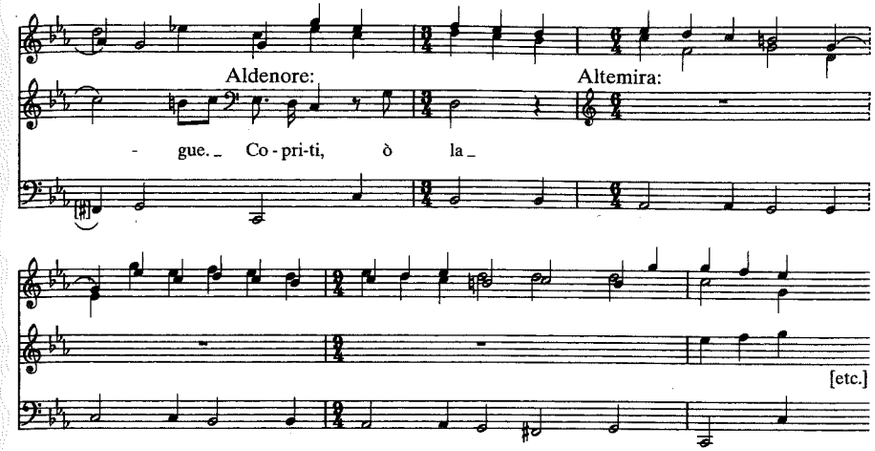
Esempio 84. Antonio Cesti, *Argia* (1669), 3.18 (=libretto 3.17), Selino: «Disseratevi abissi» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 138^{r-v})



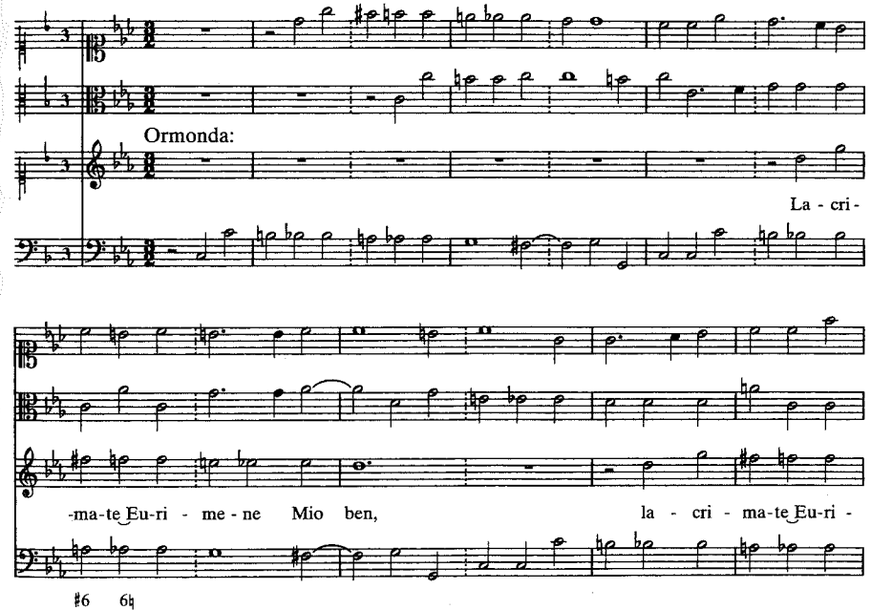


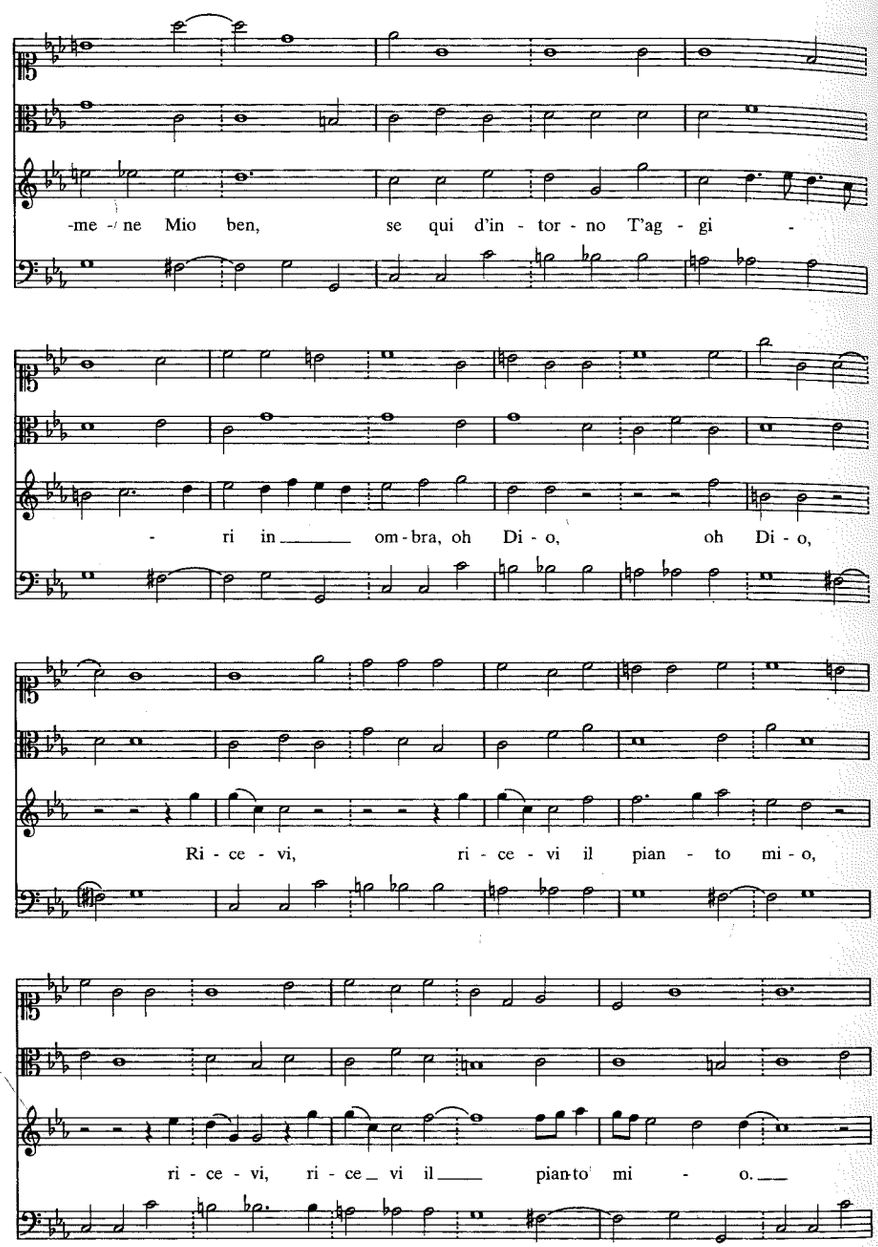
Esempio 85. Carlo Grossi, *Romilda* (1659), 3.15, Altemira: «Ahi vista, ahi, conoscenza» (I-Vnm, It. IV, 379 [=9903]: 110v-111v)

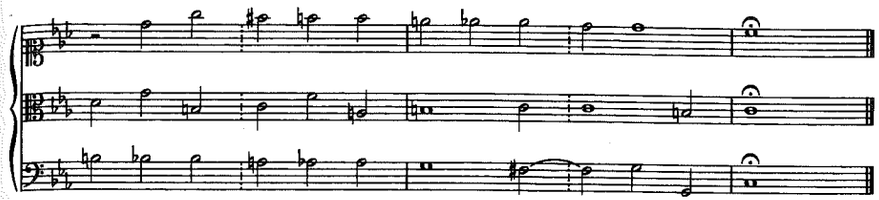




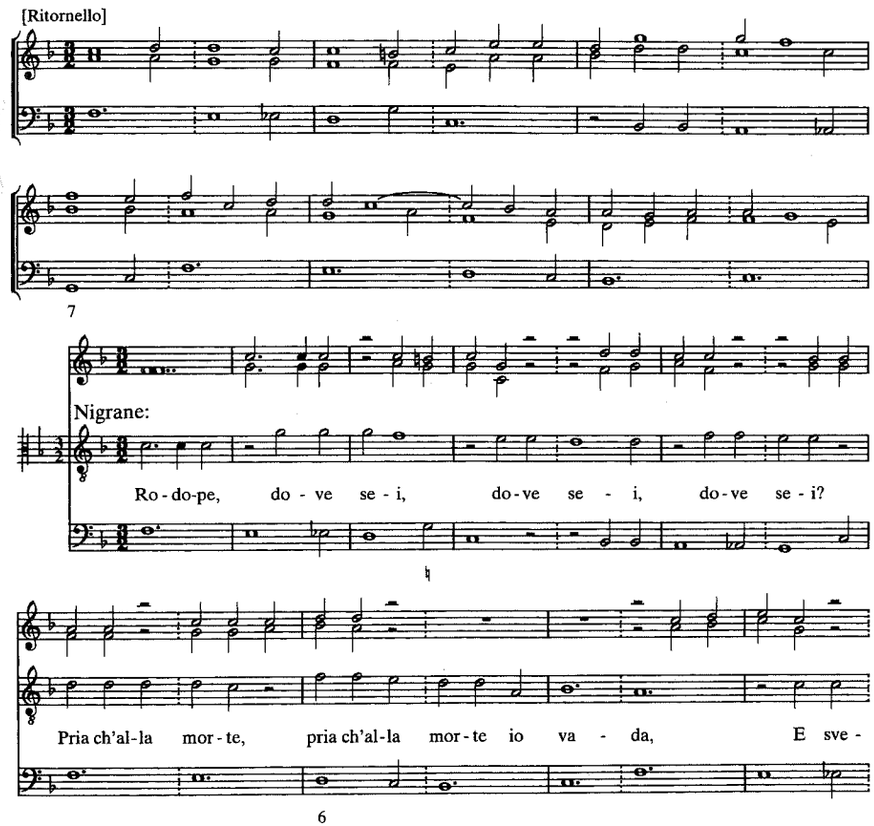
Esempio 86. Carlo Grossi, *Artaxerse* (1669), 3.11, Ormonda: «Lacrimate Eurimene» (I-Vnm, It. IV, 394 [=9918]: 79v-80r)

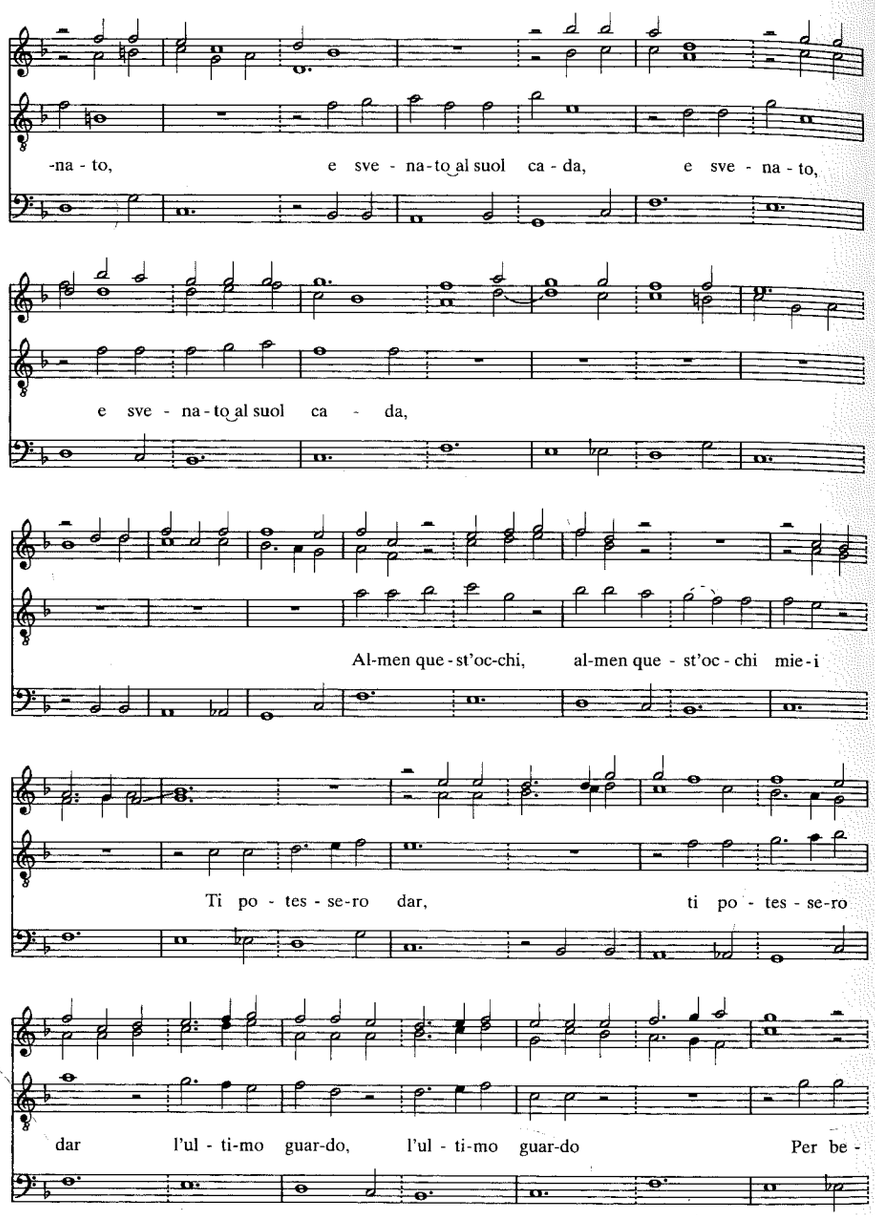


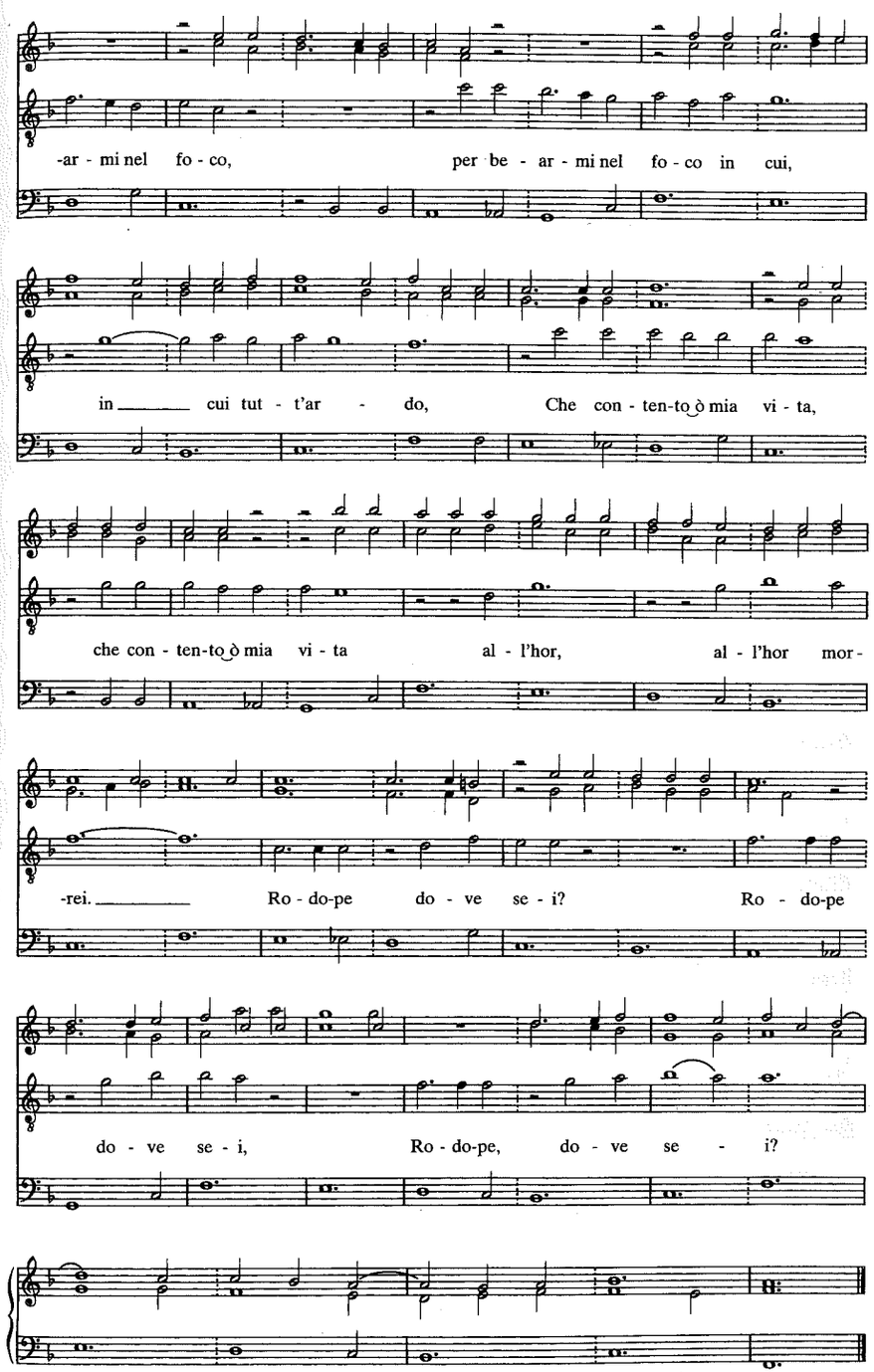




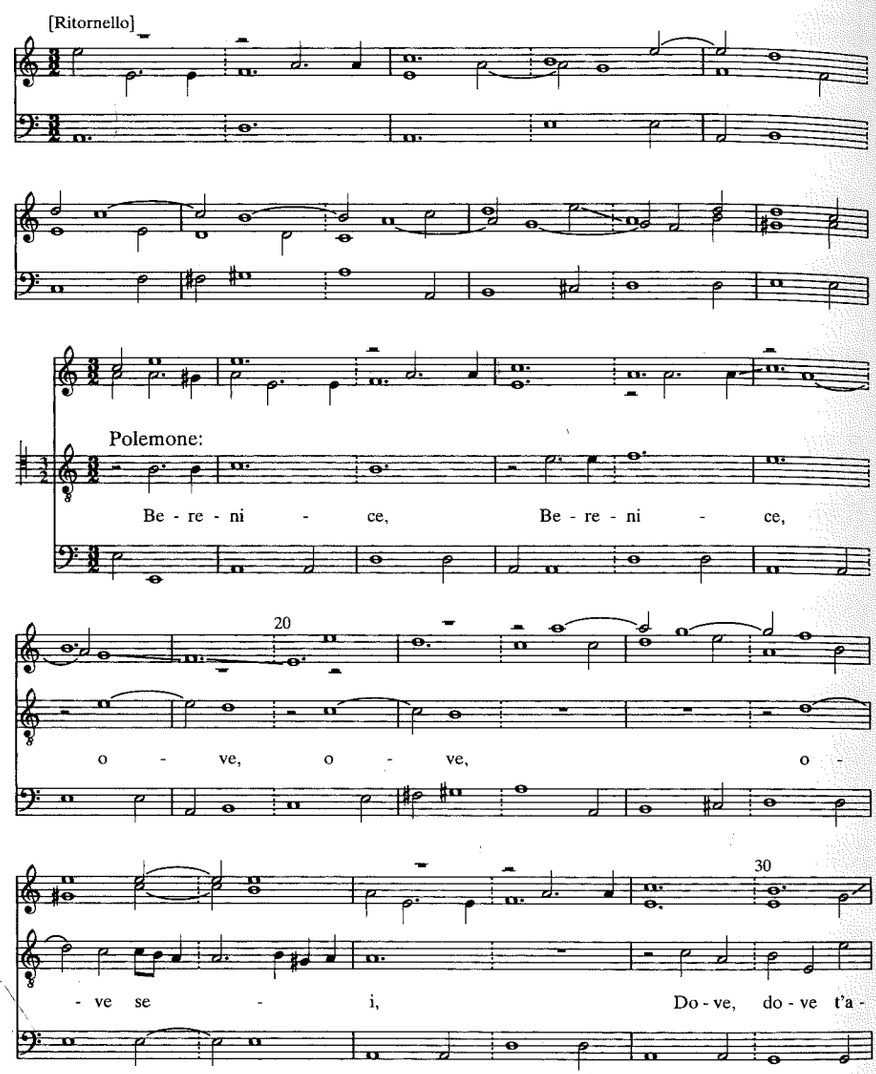
Esempio 87. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), 3.4, Nigrane: «Rodope, dove sei» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 84v-86r)

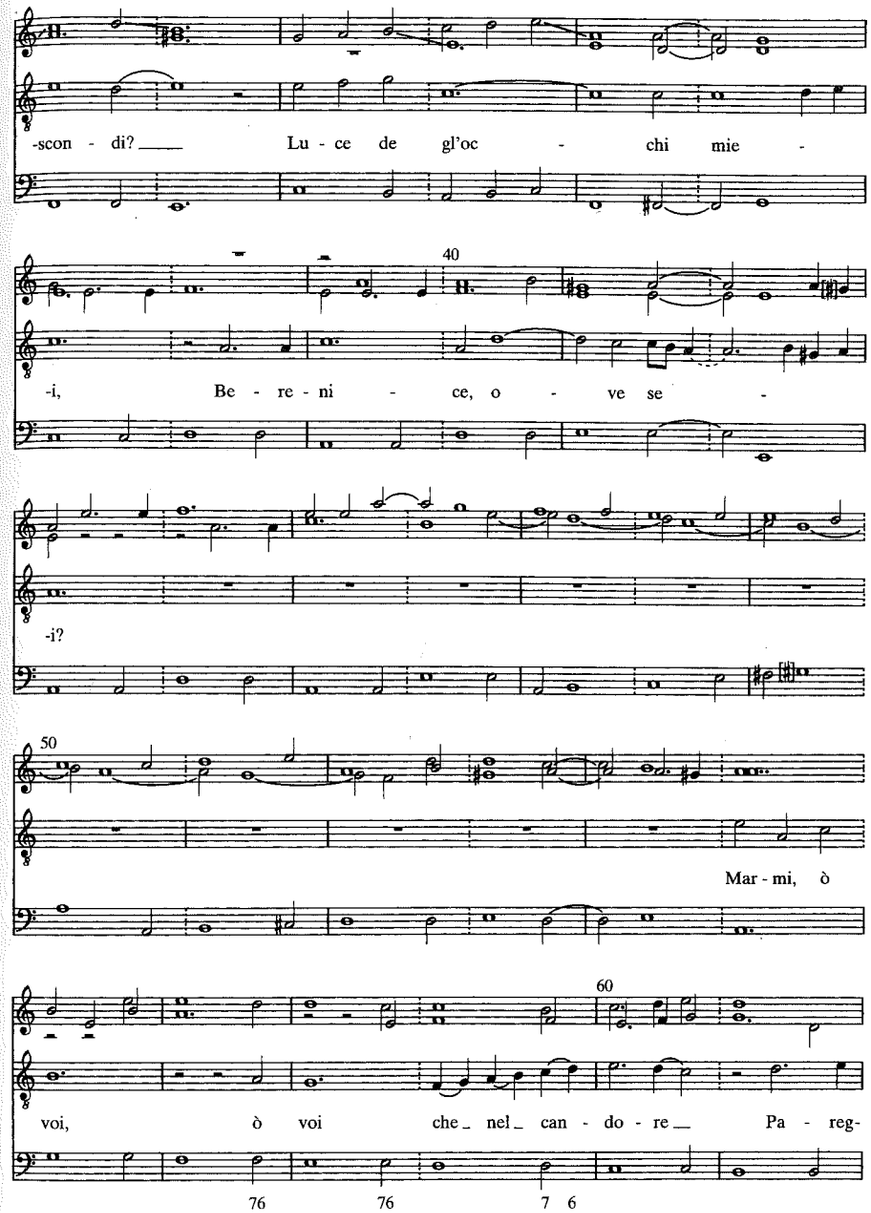


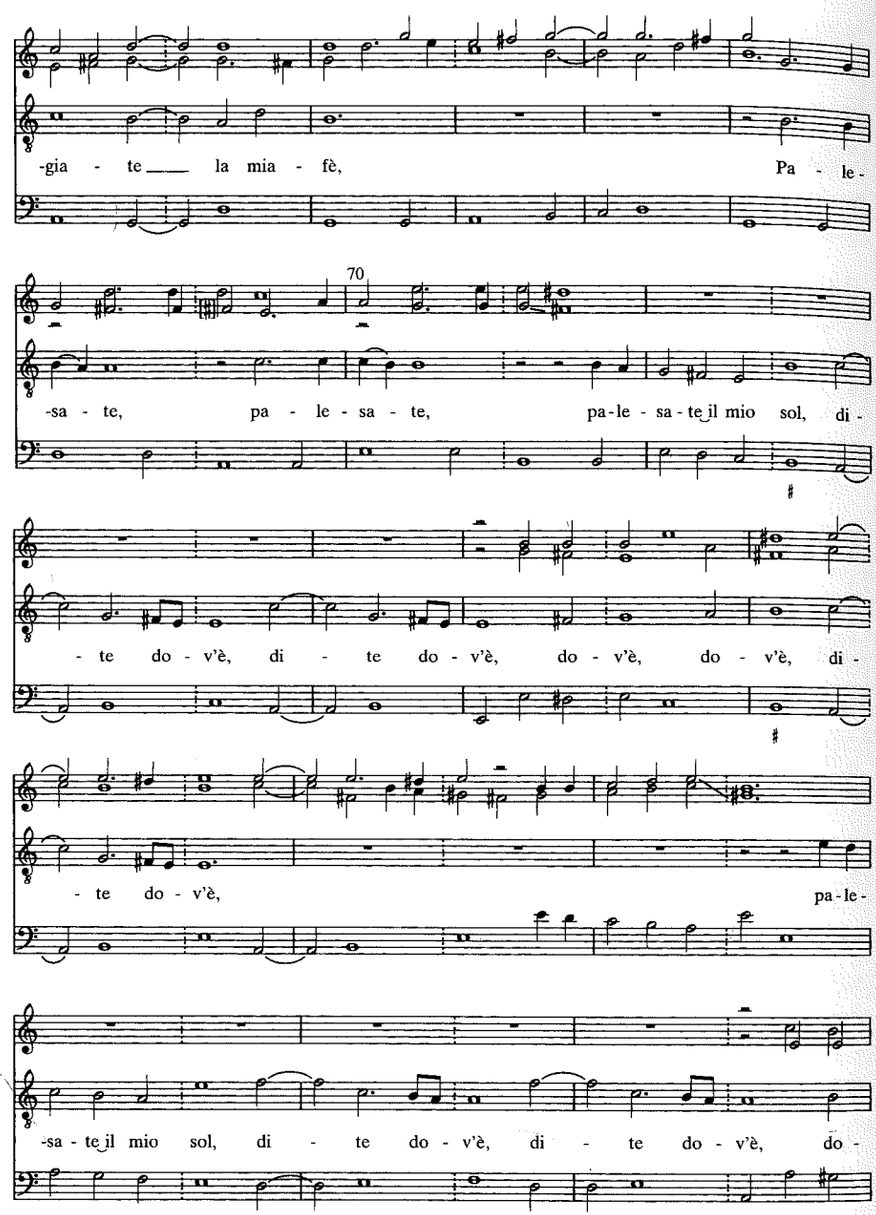

-na - to, e sve - na-to al suol ca - da, e sve - na - to,
e sve - na - to al suol ca - da,
Al-men que - st'oc-chi, al-men que - st'oc - chi mie - i
Ti po - tes - se-ro dar, ti po - tes - se-ro
dar l'ul - ti-mo guar-do, l'ul - ti-mo guar-do Per be -

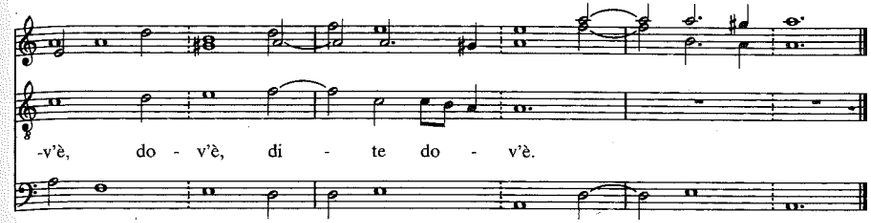

-ar - mi nel fo - co, per be - ar - mi nel fo - co in cui,
in cui tut - t'ar - do, Che con - ten-to ò mia vi - ta,
che con - ten-to ò mia vi - ta al - l'hor, al - l'hor mor -
-rei. Ro - do-pe do - ve se - i? Ro - do-pe
do - ve se - i, Ro - do-pe, do - ve se - i?

Esempio 88. Antonio Cesti, *Tito* (1666), 3.8, Polemone: «Berenice, ove sei» (I-Vnm, It. IV, 459 [=9983]: 123v-126v)

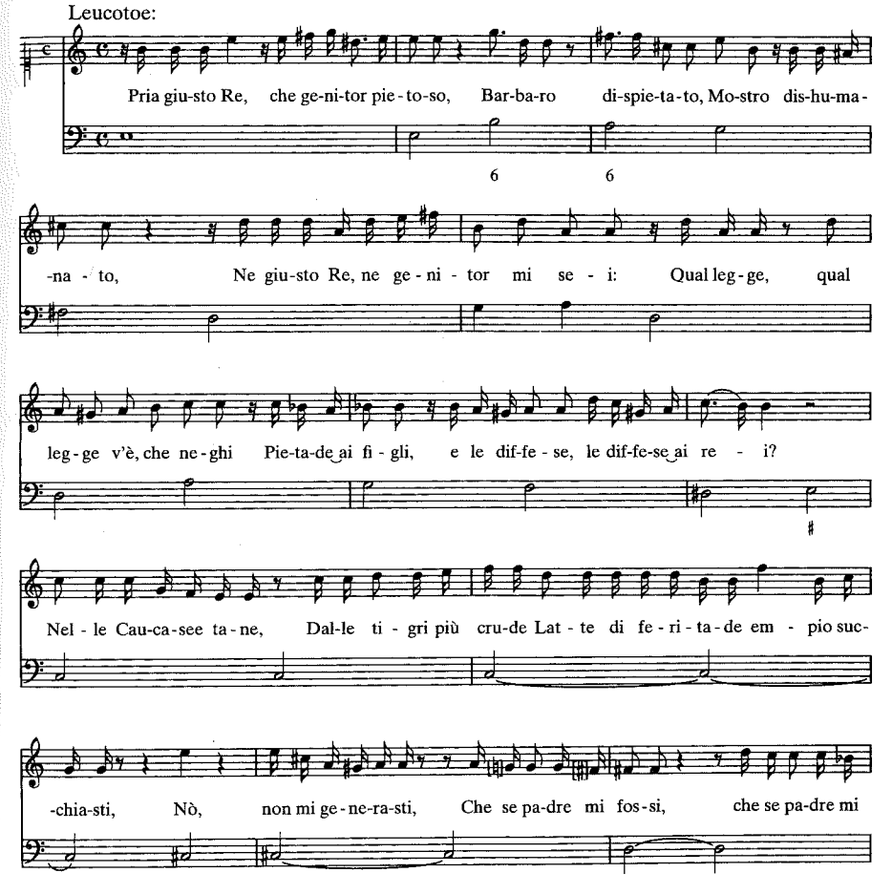


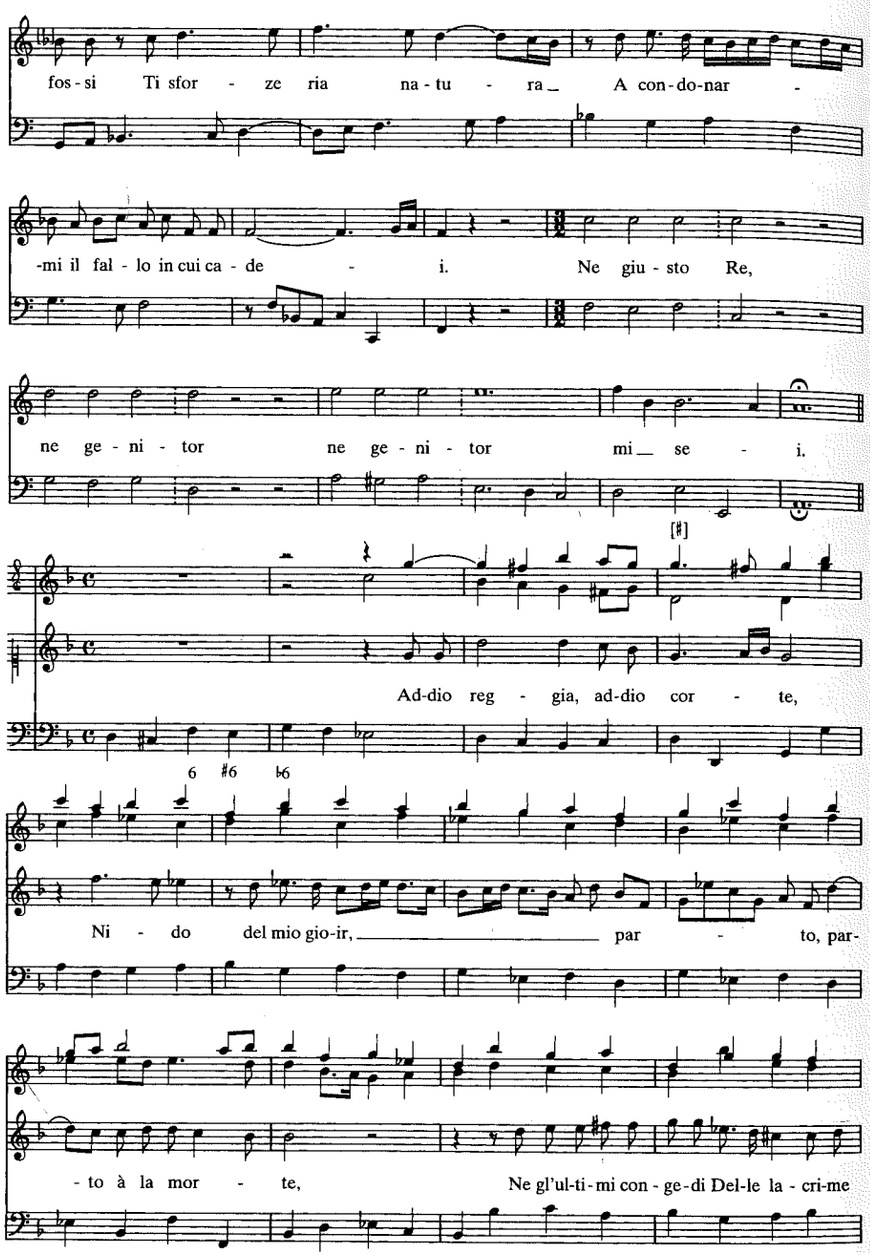


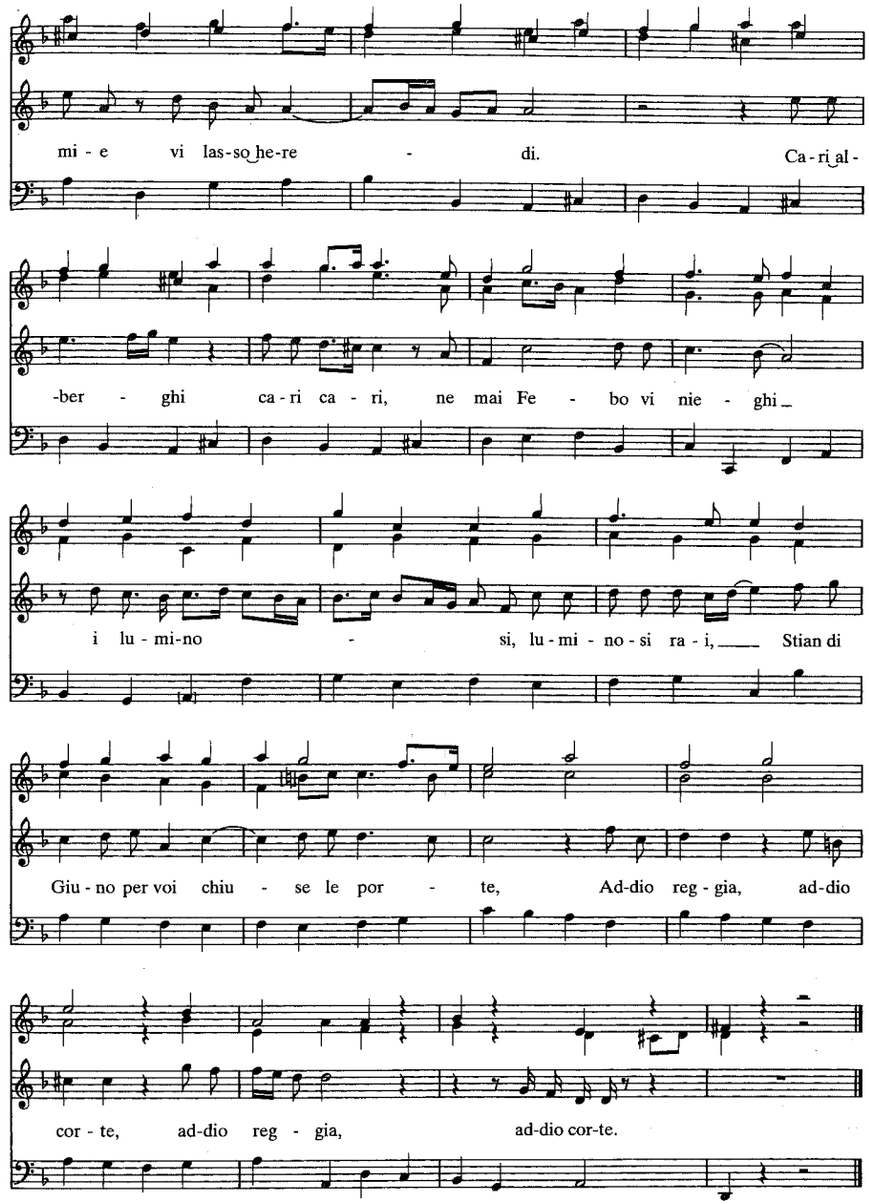




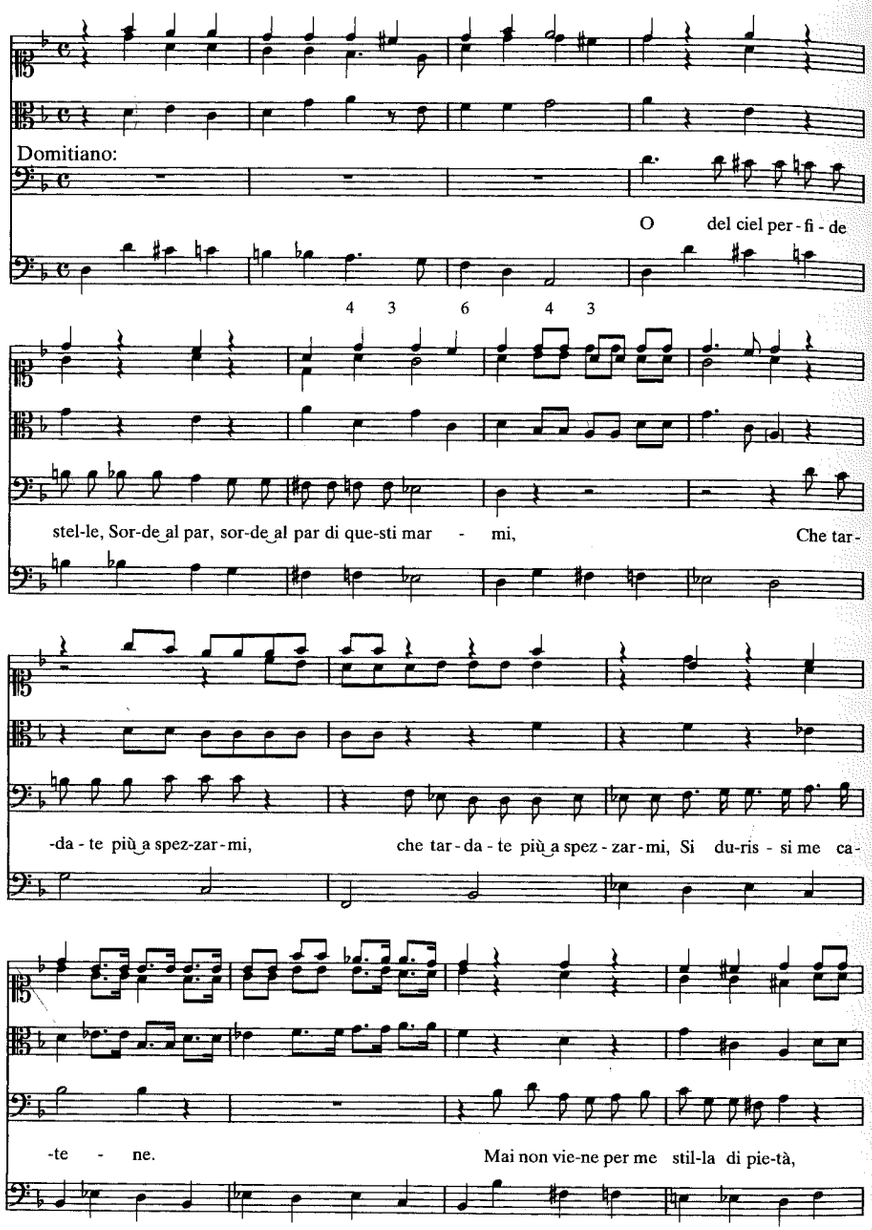
Esempio 89. Giovanni Battista Rovettino, *Gli amori d'Apollo e di Leucotoe* (1663), 3.11, Leucotoe: «Pria giusto Re, che genitor pietoso» (I-Vnm, It. IV, 386 [=9910]: 84v-85v)

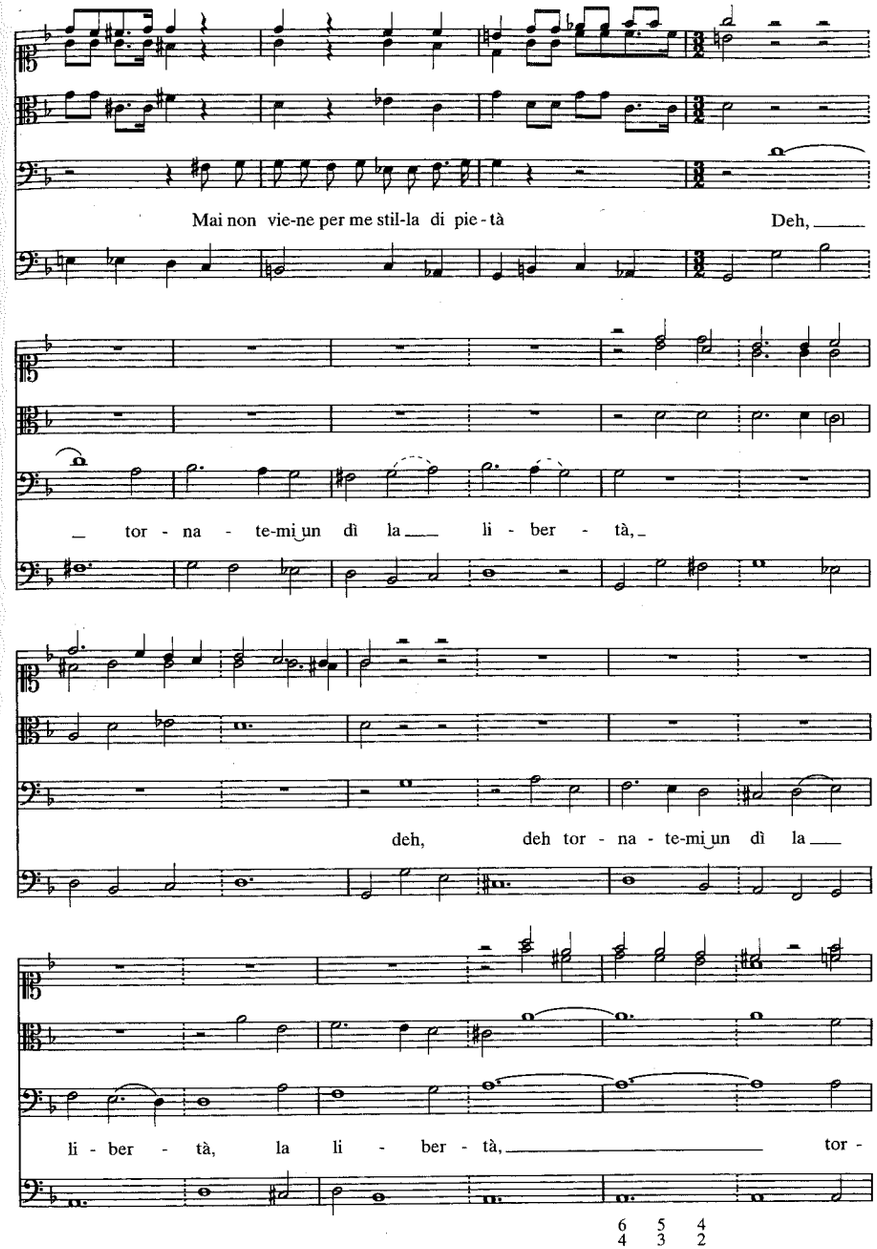


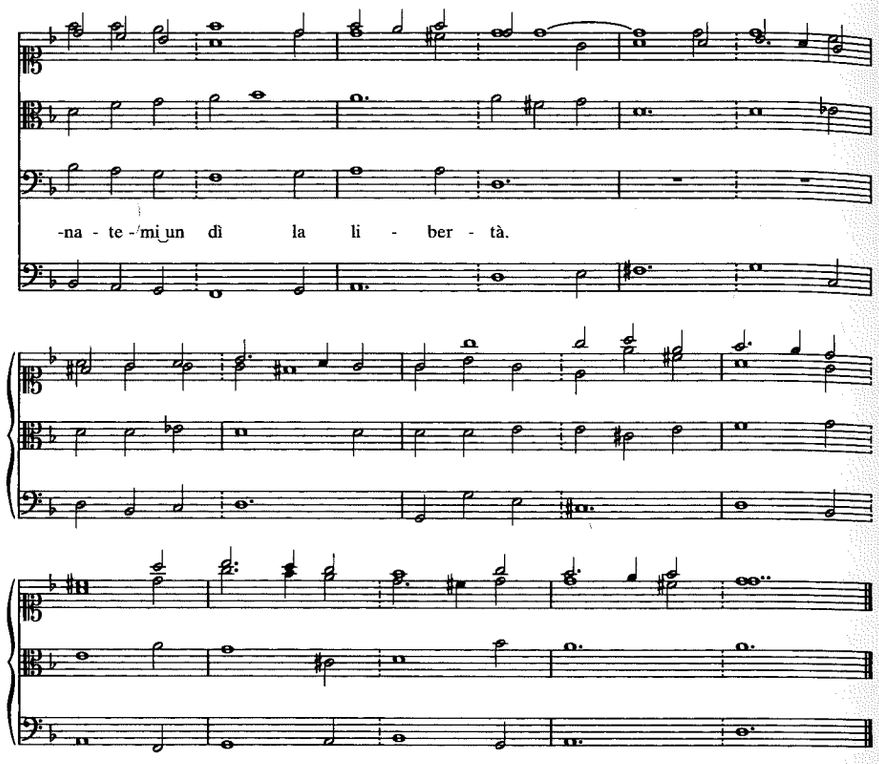

fos - si Ti sfor - ze ria na - tu - ra_ A con - do - nar -
-mi il fal - lo in cui ca - de - i. Ne giu - sto Re,
ne ge - ni - tor ne ge - ni - tor mi_ se - i.
[♯]
Ad-dio reg - gia, ad-dio cor - te,
6 ♯6 ♭6
Ni - do del mio gio-ir, _____ par - to, par-
- to à la mor - te, Ne gl'ul-ti-mi con - ge-di Del-le la - cri-me


mi - e vi las-so he-re - di. Ca - ri al -
-ber - ghi ca - ri ca - ri, ne mai Fe - bo vi nie - ghi_
i lu - mi-no - si, lu - mi - no - si ra - i, ____ Stian di
Giu - no per voi chiu - se le por - te, Ad-dio reg - gia, ad-dio
cor - te, ad-dio reg - gia, ad-dio cor-te.

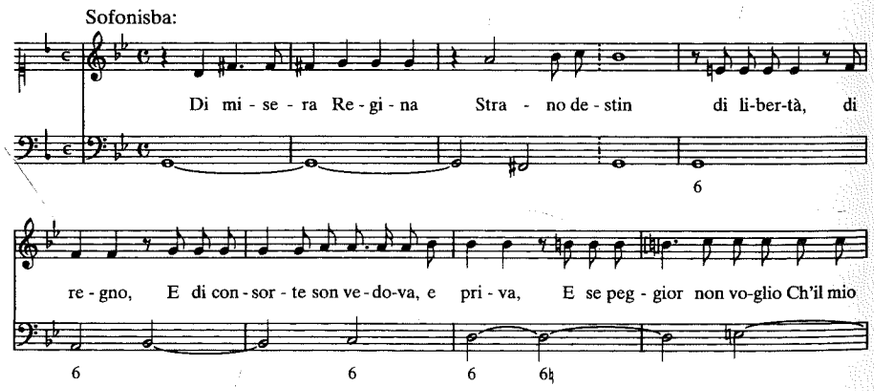
Esempio 90. Giovanni Antonio Boretti, *Eliogabalo* (1668), 2.11, Domitiano: «O del ciel perfide stelle» (I-Vnm, It. IV, 412 [=9937]: 57r-58v)

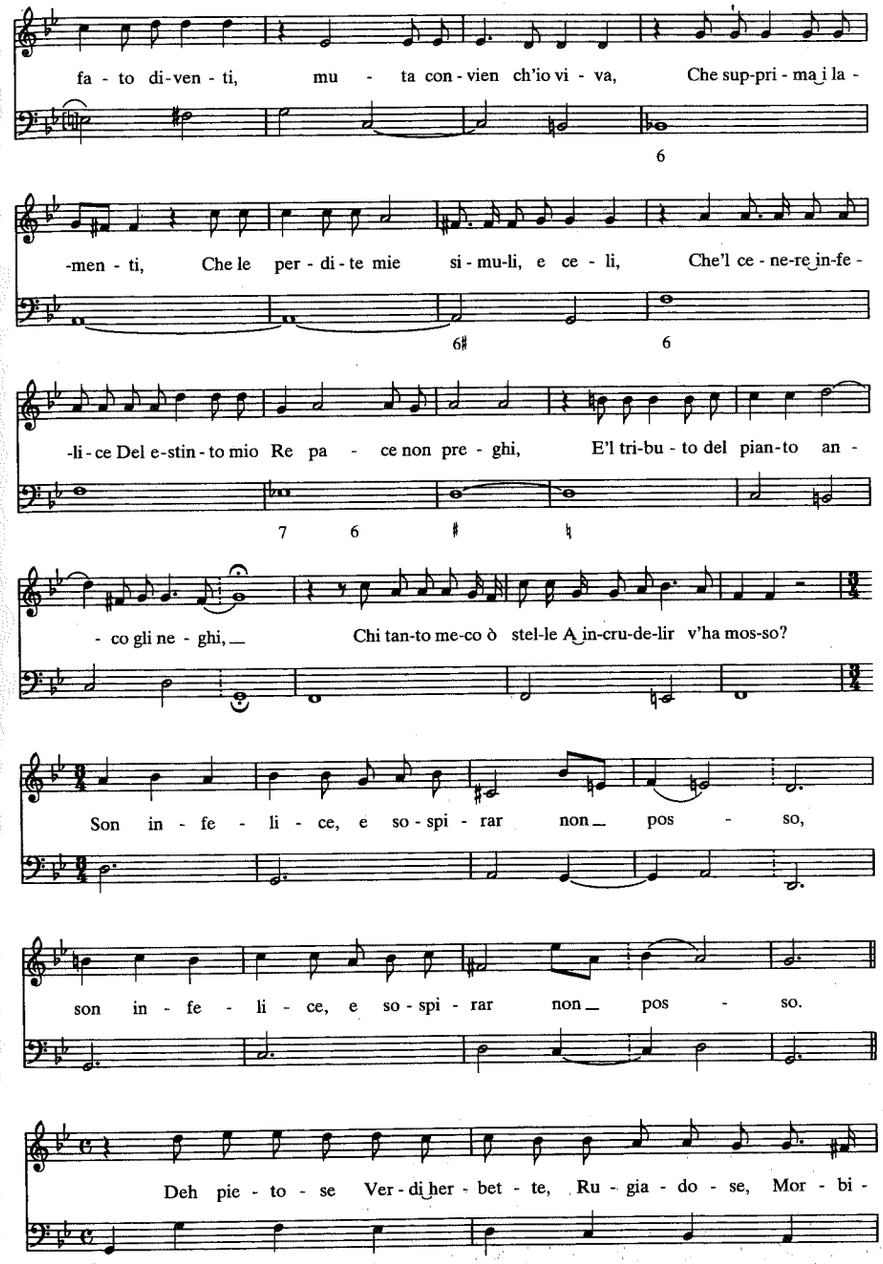


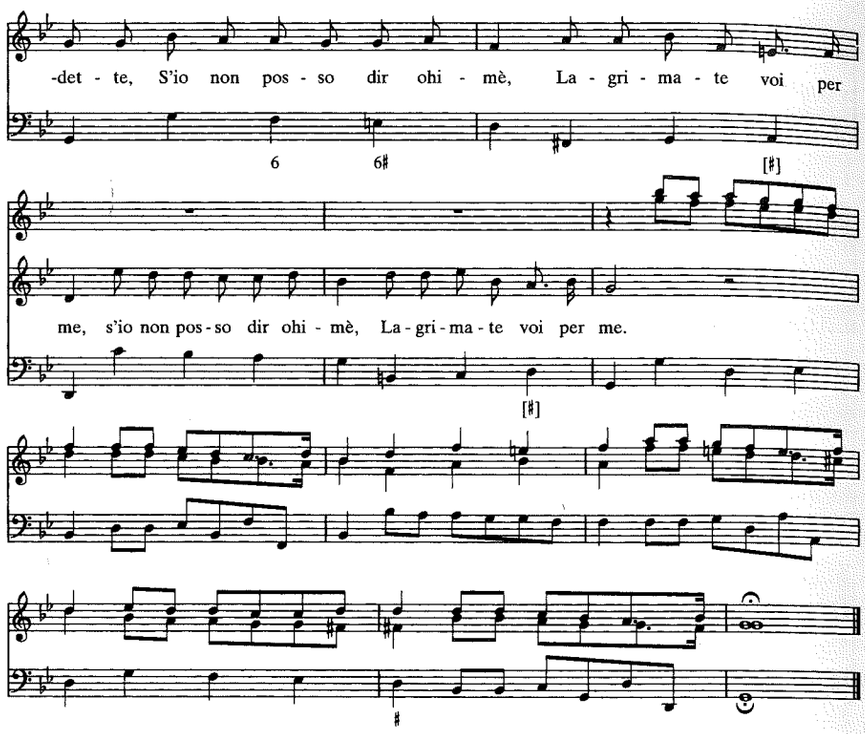




Esempio 91. Francesco Cavalli, *Scipione affricano* (1664), 2.9 (=libretto 2.8), Sofonisba: «Di misera Regina» (I-Vnm, It. IV, 371 [=9895]: 70v-71v)







APPENDICE I

LIBRETTI

1. Pio Enea degli Obizzi, *Ermiona* (Padova, Frambotto, 1638)

Giravano d'intorno intorno cinque file di loggie l'una sopraposta all'altra con parapetti avanti à balaustri di marmo, distinguevano gli Spazi commodi à sedeci spettatori alcuni tramezi, che terminavano nella parte esteriore à forgia di colonne, dove si sporgevano in fuore braccia di legno innargentate, che sostenevano i doppieri, ch'illuminavano il Teatro. Le due più alte, e più lontane file erano ripiene di cittadinanza, nella terza sedevano i signori Scolari, e i nobili stranieri, il secondo come luogo più degno era dei Sig. Rettori e de' Nobili veneti, e nel primo se ne stavano le gentildonne, e i principali gentilhuomini della città. (descrizione di Nicolò Enea Bartolini, p. 8)

2. Benedetto Ferrari, *Andromeda* (Bariletti, 6 maggio 1637)

a. A Gloria de' Signori Musici ch'al numero di sei (coll'Autore collegati) hanno con gran magnificenza, ed' esquisitezza, à tutte loro spese, e di qualche considerazione, rappresentata l'Andromeda, e per gusto non meno, di chi non l'hà veduta, hò stimato cosa convenevole il farne un breve racconto in questa forma.

b. Sparita la Tenda si vide la Scena tutta mare; con una lontananza così artifitiosa d'acque, e di scogli, che la naturalezza, di quella (ancor che finta) movea dubbio a' Riguardanti, se veramente fossero in un Teatro, ò in una spiaggia di mare effettiva. (prefazione dello stampatore, pp. 5-6)

3. Ferrari, *La maga fulminata* (Bariletti, 6 febbraio 1638)

a. È da lei stata goduta, & applaudita nel Theatro; non fia per dispiacerle nel Gabinetto. Bella Dama alletta in publico, diletta in privato. Già presentai all'Eccellenza Vostra canorii tributi della mia riverente servitù; hora glieli porgo poetici; perch'io voglio, ch'il mio ossequio verso di lei gareggi di durabilità con gli anni; e (se mi fosse concesso) lo vorrei addottare per figlio all'Eternità. (dedica)

b. Se l'Andromeda, del Signor Benedetto Ferrari l'anno adietro rappresentata in Musica dilettò in estremo, il presente Anno, la sua Maga fulminata hà fulminato gli animi di meraviglia. Non contento d'haver addolcite l'onde dell'Adria col non più inteso suono della sua dolcissima Tiorba, con i concerti delicatissimi di doi volumi di Musica da lui fatti stampare, n hà voluto anco far d'oro questo clima con i caratteri oscuri d'una penna. A me toccò di dare alle Stampe la sua Andromeda, resto honorato non meno della sua Maga, laquale è stata prima stampata ne' cori, che sù le carte. Accoglietela, Lettori, come nobilissimo parto uscito da Autore insigne, quale hà potuto del suo, e con quello di cinque soli Musici Compagni con spesa, non più, di due mila scudi, rapir gli animi à gli Ascoltanti colla reale rappresentatione di quella; operationi simili à Prencipi costano infinito danaro. In

oltre, ove s'è trovato à tempi nostri privato Virtuoso, à cui sia dato l'animo, di porre le mani in tali funtioni, e riuscirne con honore, come hà fatto egli la cui gloria, e de' Compagni, il grido universale della Serenissima Città di Venetia applaude? Accogliete non meno intanto l'intentione mia, qual'è di giovarvi, e dilettarvi, col porgervi in dono, col mezo delle mie Stampe, le fatiche illustri, di così nobile Virtuoso, e col discrivervi la musicale rappresentatione, dell'Opera, la quale seguitò in questa guisa. (prefazione dello stampatore, p. 5)

4. FERRARI, *Il principe giardiniero* (Salis, 30 dicembre 1643)

Argomento e scenario

Benche veterano nei Scenici Componimenti, la finezza del secolo m'afflige, la partialità mi tormenta; mà la Virtù finalmente è un Sole, che per nubi di passione, ch'ella habbia intorno non cessa di risplendere. Hoggidì l'Orchestre musicali atterriscono i più canori Cigni; e le Sirene vi si bramano angeliche, ne più maritime. (...) Colla solita vostra benignità scusate i difetti del mio Giardiniero, della mia Musica, e della mia Tiorba. (prefazione, p. 4)

5. FERRARI, *Il pastor regio* (Bologna, Monti & Zenero, 18 maggio 1641)

a. Io più per gusto di servire chi comandare mi poteva che per capriccio di poetare, fabbricai per musica cinque opere rappresentate tutte con Apparato Regio su le famose piagge dell'Adriatico ove per emularmi sono poi suscitate più Opere, che involontari quali, s'altro di buon non hanno, non hanno almeno, com'alcuni, il crine posticcio, d'argomento tolto alle carte Greche o Latine ne il viso bellettato di concetti stiracchiati o delle frasi pedagoghe. Non mi curo d'essere Poeta, ma professo d'esser buon Musico, e di conoscere quale Poesia meglio alla musica s'adatti. S'io prendo una Tiorba in mano, sento d'havere una qualità, che mi può rendere singolare, e tanto mi basta.

b. Dovendosi nel Teatro dell'Ill. Sig. Guastavillani in Bologna rappresentarsi in musica la mia Maga Fulminata, e il mio Pastor Regio, mi convenne, à compiacimento de gl'amici & per il ghiribizzo d'alcuni Musici, che mai si contentano, aggiungere, e levare qualche cosa all'Opra, onde non ti maravigliare se le troverai alquanto varie dalla prima lor impressione di Venetia. (prefazione)

6. OTTAVIO RINUCCINI, *Arianna* (Venezia, Bariletti, 1640)

a. Hora dunque che l'Arianna, Componimento, che fra' Drammatici hà riportati i primi vanti da' Theatri Italiani, ritorna à veder le Scene in Venetia, per opra del Signor Claudio Monte Verdi, celebratissimo Apollo del secolo, e prima Intelligenza del Cielo armonico, prendo occasione di non tenerle i miei più lungamente celati; ma con offerirla al Nome di V.S. di manifestargli al Mondo per mezzo della sua nuova ristampa. (dedica dello stampatore, pp. 5-6)

b. Sonetto del Signor Benedetto Ferrari dalla Tiorba al Sig. Claudio Monteverdi Oracolo della Musica:

Questo bel Monte sempre verde, e molle
Orna dell'ampia terra ogni confine;

Non di pompe selvagge onusto il crine,
Ma di glorie canore al Cielo estolle.

È di lui men famoso Ischia che bolle,
E fiamme scaglia da le nevi alpine;
Meraviglie gentili, e peregrine!
Vile appò lui è de le muse il colle.

Non per altro esce il Sol dall'orizonte,
Che per furar à le sue cime belle
Raggi da farsi un diadema al fronte;

S'avvien che Aegra i figli rinovelle,
Colla sola armonia di questo Monte
Foran possenti ad'espugnar le stelle. (pp. 8-9)

7. [GIACOMO BADOARO], *Il ritorno d'Ulisse in patria* (MS libretto [1640])

a. L'Auttore Al molt'Ill^re^ et molto Reverendo Sig^r^. Claudio Monte Verde Gran Maestro di Musica: Non per farmi concorrente di quelli ingegni, che ne gli anni adesso hanno publicato le loro compositioni ne Veneti Teatri, mà per eccitare la virtù di V.S. a far conoscer a questa Città che nel calore degl'affetti vi è gran differenza da un sol vero à un sol dipinto. Mi diedi da principio a cornpore il ritorno d'Ulisse in Patria le amabilissime lusinghi delli Ill^mi^ Sig^ri^ Pietro Loredano et Gasparo Malipiero. (...)

b. Ad ogni modo il mondo sà che la mia penna combatte per vincer l'otio e non per guadagnar gloria.

c. Hora veduta à rappresentar l'opera dieci volte sempre con eguale concorso della Città convengo affermativamente, et vivamente affermare, che il mio Ulisse è più obbligato a V.S. che non fu il vero Ulisse alla sempre Gratiosa Minerva. (...) Ammiriamo con grandissima maraviglia i concetti cosi pieni, non senza qualche conturbatione, mentre non sò più conoscere per mia quest'opera. (lettera introduttiva dell'autore, I-Vmc, Cod. Cicogna 546, trascritta in Wolfgang Osthoff, *Zu den Quellen von Monteverdis Ritorno di Ulisse in patria*. «Studien zur Musikwissenschaft», 23 [1956], pp. 73-74)

8. [BADOARO] L'assicurato academico Incognito, *Ulisse errante* (Pinelli, 1644)

a. Al Signor Michel'Angelo Torcigliani: (...) Feci già molti anni rappresentare il ritorno d'Ulisse in Patria, Dramma cavato di punto da Homero, e raccordato per ottimo da Aristotile nella sua Poetica, e pur'anco all'hora udij abbaiar qualche cane, ma io non fui però tardo risentirmene co' sassi alle mani. Hora fò vedere l'Ulisse Errante, ch'è in sostanza dodici libri dell'Odissea d'Homero: in parte hò diminuiti gli Episodii, in parte hò aggrandito il soggetto con inventioni per quanto mi parve il bisogno, non dilungandomi però nell'essenza dalla rappresentata Historia.

b. Se dirà alcuno, che non era soggetto da portarsi in Scena, io dirò di sì sperando che tosto udito che l'habbia, sia per cangiarsi d'opinione. Se dirà, che sono più Attioni, io dirò, che l'hò detto prima di lui, e ciò potrassi agevolmente vedere nelle

divisioni di esse, che à questo effetto io gliele mando quì occluse. In riguardo agli accidenti, che occorrono viaggiando ad Ulisse, sono, è vero, più attioni; ma in riguardo alla intentione del Viatore, che è di girne in Patria, non è che una sola. (pp. 6-7)

c. La Favola (...) vuol *esser'una unius*. Una dunque è la mia Favola, perche d'unità materiale è sempre Ulisse, d'Unità formale è sempre errore: nè i molti errori fanno molte favole, ma molte parti di favola, che la costituiscono attione tutta una, e grande, come ricerca Aristotele.

d. Se queste ragioni piacciono, s'accettino: se nò, dicasi c'hò voluto rappresentare gli accidenti più gravi, occorsi ad Ulisse nel gir'in Patria. Quelli, che di propria inventione si fabricano i soggetti, fanno ottimamente à camminare con la puntuale osservatione delle regole; poiche stando ad essi la eletta, prudentemente operano, se vanno con la commune: ma chi s'obliga all'Individuo d'una Historia non puo assumerla senza la particolarità di quegli accidenti, che necessariamente la accompagna. (pp. 7-8)

e. Quest'Opera portava necessariamente l'uscir delle regole, io non lo tengo per errore, e s'altri pur vuole, ch'egli sia, sarà errore di voluntà, non d'inavvertenza. (...)

f. Se vorrà affermar un bell'Ingegno (...) che il soggetto è più da Epopeia, che da Tragedia, io le dico, che chi vorrà leggerlo in Epopeia anderà nell'Odissea d'Homero, e chi vorrà sentirlo in Tragedia, venirà nel Theatro dell'Illustrissimo Signor Giovanni Grimani, dove in poco tempo, e con minor fatica lo vedrà più pomposo comparire sopra le Scene. (pp. 9-10)

g. Per il tempo, che deve misurare il soggetto, vollero alcuni concedere otto hore, e non più, altri un giro di Sole, alcuni due giorni, altri tre, e pure queste incerte regole non sono state sempre osservate da Eschilo, da Euripide, e da Sofocle, mentre in alcuni loro soggetti scorrono i mesi, e gli anni; altri dissero, che bastava assai, che la Favola potesse essere abbracciata da un riflesso di memoria senza fatica, & a quest'opinione io potrei appigliarmi. Non sono poi permanenti i Precetti della Poetica, perche le Mutationi de' Secoli fanno nascer la diversità del comporre.

h. (...) la Tragedia ne' suoi primi giorni era recitata dal Poeta solo tinto il volto delle vinaccie; dipoi v'introdussero i Personaggi, e le Maschere, indi vi aggiunsero i Chori, la Musica, i Suoni, le mutationi de Scena, in luogo de' Chori i Balli, e forse per l'avvenire col cambiare dell'età vedranno i nostri Posteri introdotte nuove forme.

i. Erano in queste detestate una volta le variationi di loco, & al presente per dare sodisfattione all'occhio, pare precetto ciò che all'hora era prohibito, inventandosi ogni giorno maggior numero di cambiamenti di Scene;

j. niente si cura al presente per accrescer diletto agli Spettatori il dar luogo a qualche inverisimile, che non diturpi la Attione: onde vedemo, che per dar più tempo alle Mutationi delle Scene, habbiamo introdotta la musica, nella quale non possiamo fuggire un'inverosimile, che gli huomini trattino i loro più importanti negotij cantando; in oltre per godere ne' Theatri ogni sorte di Musica, si costumano concerti a due, tre, e più, dove nasce un'altro inverisimile, che essi favellando insieme possano impensatamente incontrarsi à dire le medesime cose. Non è dunque maraviglia, se obligandoci noi al diletto del Genio presente, ci siamo con ragione slontanati dall'antiche regole. (pp. 10-12)

k. In ogni tempo si è veduta aperta la strada dell'inventare, non tenendo noi altro obligo circa i precetti degli Antichi, che di saperli. (p. 13)

l. Fù il Ritorno d'Ulisse in Patria decorato dalla Musica del Signor Claudio Monteverde soggetto di tutta fama, e perpetuità di nome, hora mancherà questo condimento; poiche è andato il Gran Maestro ad intuonar la Musica degli Angeli à Dio. Si goderanno in sua vece le gloriose fatiche del Signor Francesco Sacrati, e ben'era di dovere, che per veder gli splendori di questa Luna, tramontasse prima quel Sole. (lettera introduttiva dell'autore, pp. 16-17)

m. La prova mi fà conoscer per vero, che spesso i favori accrescono l'ardire in chi li riceve; Io hebbi dalla mano dell'Auttore l'Ulisse Errante con privilegiata auttorità di farlo stampare in grande con le figure doppò fornite le recite, & ciò intrapresi per haver occasione di mostrar al mondo quelle fatiche, che hò io incontrate per ben servire à questi Cavalieri.

n. (...) è nato in mè nuovo ardire di farla anco stampar in questa forma per incontrar la sodisfatione di quelli, che godono più simili cose, quando sieno accompagnate dalla lettura. (prefazione di Torelli, pp. 19-20)

9. ANON., *Argomento et scenario delle nozze d'Enea in Lavinia* ([s.n.], 1640) Lettera dell'auttore ad alcuni suoi amici:

a. Già s'avicina il finir dell'anno, che fù la prima volta recitata la bellissima Tragedia del ritorno d'Ulisse in patria del nostro Illustrissimo, & virtuosissimo amico. (p. 1)

b. Ma come sia vero, che la Tragedia d'esito lugubre sia migliore dell'altra, non è però, ch'anco questa [tragedia «di lieto fine»] non sia atta all'eccitamento delle passioni; partorendo ella poi il diletto maggiore, il quale se non è il fin principale, come l'utile dovuto alla Poesia, deve tuttavia dal Poeta esser molto ricercato; massime così richiedendo la conditione de tempi, à quali si sono sempre li Poeti grandemente accomodati.

c. (...) Io per accomodarmi al gusto corrente, mi son eletto più tosto Tragedia di lieto fine, ch'altrimenti, aggiungendosi che dovendo ella cantarsi, e non semplicemente esser recitata più mi parve propria in si fatto modo, non già, ch'io non sappi ch'anticamente anco le malinconiche tragedie erano cantate, e per lo meno la parte corica, ma certo è, che un tal uso s'andò tralasciando, in modo, ch'anco alle liete parve che la melodica fosse restata solo per un così fatto estrinseco ornamento. (pp. 4-5)

d. Quant'al loco dove per me havrei eletta una Città, ò una parte d'essa come fanno li buoni tragici & amici antichi, e moderni, per dilettar nondimeno li spettatori con le variationi mi son preso una poca parte del Latio picciola portione d'Italia, perche si mostri or in Reggia, or in boscareccia, & in altro modo, che portano l'occasioni. Ma quanto al tempo non hò voluto dipartirmi dalla Regola tante volte commandata, dal maestro del vero sapere, che statuisce alla Tragedia lo spatio d'una giornata, ò poco più. (p. 6)

e. Mi son servito di costui [Numano, nominato da Virgilio forte] come di persona giocosa, non trovando nell'Autore altri più à proposito, & sapendo l'umore

di molti Spettatori, a' quali più piacciono così fatti scherzi, che le cose serie, come vediamo l'Iro dell'amico haver maravigliosamente dilettato, al qual genere di personaggio io veramente in altra Tragedia non havrei dato luogo.

f. Et così per accomodarmi alle persone, & à gli affetti, che devono da loro esprimersi, mi son servito di più metri di versi, com' à dire dando lo sdrucciole [*sic*] à persone basse, & il breve, e tronco ad adirati, ben sapendo che gli buoni tragici toscani non hanno usato altro, che l'epmsillabo [*sic*], Endeca sillabo, & tal volta il pentasillabo, se bene, c'havendo gli antichi Greci, & Latini nelle lor Tragedie adoperati, oltre il Iambo, il trimeno, tetrameno, & altri, io non sò perchànoi sia prohibito almeno ne così il essiliabo [*sic*], & optosillabo: oltre che alle Tragedie musicali si deve quella licenza, che non hanno l'altre semplicemente rappresentate. (pp. 18-19)

g. Io [ho] schifati li pensieri & concetti tolti di lontano, & più tosto atteso à gli affetti, come vuole il Signor Monteverde, al quale per compiacere hò anco mutate, & lasciate molte cose di quelle, ch'io havea poste prima. (pp. 19-20)

h. Il Coro poi era parte integrale delle vecchie Tragedie, entrando non solo come personaggio, mà cantando principalmente tra Atto; e Atto con gesti, e saltationi, e con quei cosi fatti gemiti, & eiulati. Mà nelle moderne è fatto men considerabile, vedendosi in alcune per poco più, che per partimento de gli Atti. Io come hò introdotti anco più Cori nel mezo de medesimi Atti, cosi non me ne son valso nel fine di loro,

i. perch'essendo cantata tutta la Tragedia, cantando anco il Coro riuscirebbe di troppo tedio, onde per appagar più li Spettatori con le variationi si sono introdotti balli, in certo modo dalla favola scaturienti, come ancora gli antichi Cori ballavano al canto del tetrametro; verso appropriatissimo à moti del corpo.

j. Et se bene modernamente si usa il divider anco le cose recitate in tre Atti, à me è più piacciuto il far ciò in cinque, perche con più posate possano li Spettatori respirare dalla fatica della mente in tener dietro ad una serie d'accidenti rappresentati, al qual fine fù ritrovato un così fatto spartimento. Et anco per accomodar almeno in apparenza il tempo dell'imitatione à quella della cosa imitata. Perciòche essendo lo spatio dell'attione un giorno, tanto à punto parerebbe, che dovesse durar la rappresentatione, mà perché ciò riuscirebbe con troppo incommodo, & tedio de Spettatori, perciò si divide la medesima attione in Atti, perche trà l'uno, e l'altro si presupponga correr più tempo di quello, che corre, si che in tutto si giunga allo spatio della giornata. (pp. 21-22)

k. Prende il medesimo Himeneo occasione di ritoccar l'origine, & grandezza di Roma (...) & poi il nascimento della nostra Venetia, non certo di soverchio lontano, & con sforzato stiramento, essendo che questa nobilissima Città all'hora cominciò, che si vide cader Roma sotto il giogo de Barbari, li quali invadendo l'Italia, spinsero molti suoi abitanti non mica ignobili per sottrarsi al loro furore à ricoverare in queste Lacune, dando in sì fatto modo principio alla Città (...) che co'l valore de nostri padri pervenne alla grandezza, in cui la miriamo. (lettera introduttiva dell'autore, pp. 23-24)

l. Himeneo (...) con Venere, & Giunone (...) congiunge li Sposi felici presagiendo di tal maritaggio le grandezze di Roma, & la nascita, & maraviglia della Città di Venetia. Qui restando terminata l'opera. (scenario, p. 36)

10. GIAN FRANCESCO BUSENELLO, *Gli amori di Apollo e di Dafne* (1640), *Delle hore ociose* (Giuliani, 1656)

Le altre cose nel presente Drama sono Episodii intrecciati nel modo che vederai; & se per aventura qualche ingegno considerasse divisa l'unità della Favola per la duplicità degl'Amori, cioè d'Apollo, e Dafne; di Titone, e dell'Aurora; di Cefalo, e di Procri, si compiaccia raccordarsi, che queste intrecciature non disfanno l'unità; mà l'adornano, e si rammenti, che il Cavalier Guarino nel Pastor Fido non pretese duplicità d'Amori, cioè trà Mirtillo, & Amarilli, e trà Silvio, e Dorinda; ma fece, che gli Amori di Dorinda, e di Silvio servissero d'ornamento alla Favola sua. (argomento, pp. 6-7)

11. BUSENELLO, *Didone* (1641), *Delle hore ociose* (Giuliani, 1656)

a. Quest'Opera sente delle opinioni moderne. Non è fatta al prescritto delle Antiche regole: mà all'usanza Spagnuola rappresenta gl'anni, & non le hore.

b. (...) E perche secondo le buone Dottrine è lecito ai Poeti non solo alterare le Favole, mà le Istorie ancora: Didone prende per marito Iarba. E se fù Anacronismo famoso in Virgilio, che Didone non per Sicheo suo Marito, mà per Enea perdesse la vita, potranno tollerare i grandi ingegni, che quì segua un matrimonio diverso e dalle favole, e dalle Istorie. Chi scrive sodisfa al genio, e per schiffare il fine tragico della morte di Didone sì e introdotto l'accasamento predetto con Iarba. Quì non occorre rammemorare agl'huomini intendenti come i Poeti migliori habbiano rappresentate le cose à modo loro, sono aperti i Libri, & non è forestiera in questo Mondo la eruditione. (argomento, pp. 3-4)

12. BUSENELLO, *La prosperità infelice di Giulio Cesare ditattore* (?1646), *Delle hore ociose* (Giuliani, 1656)

a. Se gli Atti sono cinque, e non trè, rammentati, che tutti i Drami antichi, e particolarmente le Tragedie di Seneca sono distinte in cinque Atti. Nè ti paia strano la mutatione de' luoghi, perche chi scrive non crede far peccato se scrive à modo suo.

b. E chi gode di farsi schiavo delle regole antiche habbia le sue sodisfattioni in Plenilunio. (...)

c. Bisogna in qualche parte dilettare i gusti correnti, ricordandoti sempre della lode, che diede Tacito à Seneca, cioè che haveva un' ingegno fatto à posta per i gusti di quei tempi. (prefazione, pp. 3-4)

d. Qui gl'Anni vederete / Epilogati in hore, (...) / Chi fia mai, che dissenta / Se una notte canora à voi discopre / Di mille giorni l'occorrenze, e l'opre? / (...) Et io per apportar diletto à voi / Discepoli d'Alcide, anzi Maestri, / Con arte lusinghiera / Più d'un anno hò racchiuso entro una sera: / Senza adoptare ò Corridori, ò Navi, / Senza seggio mutar discoprirete / Thessaglia, Lesbo, il Faro, Egitto, e Roma. (prologo)

e.

LIBERTÀ: Verso l'Eccelse cime / Dell'Olimpo sublime, / Mal trattata da Roma io mi rivolgo, / Perché chiari preveggo i danni miei,

/ Nè sò quando il destin mandarà i giorni, / Che in terra ad habitar sicura io torni.

NETTUNO: Fermati Libertà, / Tuo soggiorno sarà / Una Cittade gloriosa, e grande, / Che Vergine, & invitta/L'onda per base havrà, per tetto il Cielo. /Quivi tu vederai / Diviso in mille teste / L'unico dell' Impero, / Venetia sara detta / Questa Città suprema e trionfante, / Che rendera famose / Le Adriatiche sponde; / Ristretto de stupori, / Ritratto delle sfere, / Epilogo del Mondo, / Ricco Empireo dell'arti, / Compendio di Natura, / E del grand'Universo abbreviatura. / Forte, libera, giusta, / Nel Zodiaco politico vedrassi / Tre segni illuminar d'ogni staggione, / La Vergine, la Libra, ed'il Leone.

LIBERTÀ: E quanto mi consoli, ò qual decoro / Tu m'accresci ò Nettuno, / Mà almen veder potessi / Trà gl'essemplari dell'eterne Idee, / Di Città più Celeste, che terrena / L'abozzo eccelso, e l'immortal figura.

NETTUNO: Mira colà che Giove / Di sua Divinità nell'ombra estende / Una picciola forma / Di Venetia felice, / E mira come à prova / Le folgoran d'intorno / Lampi divini, & ella / Di sereno à se stessa / Nel suo lucido cerchio / Nota il Sol d'otioso, e di sovverchio.

LIBERTÀ: O beata magione, / Ciel terreno à togati Semidei, / Tu regnerai sull'acque / E sara del tuo Impero, / Recinto la Natura, e ronda il Sole.

NETTUNO: Libertà, senti, ascolta / Fatidico Nettun ciò che predice / Di qua à secoli molti, / Tu canterai le lodi, & io gl'applausi / Di VENETIA immortal in stil giocondo / Nel TEATRO GRIMAN famoso al Mondo.

CORO Viva VENETIA, viva, / Ogni penna descriva / Del suo nome le glorie, / De suoi gesti l'historie, / Et il Destino ingemmi le Corone / Al suo generosissimo LEONE. (scena finale, pp. 62-64)

13. BUSENELLO, *Statira* (Giuliani, 18 gennaio 1655)

a. Haverei scritto più diffusamente in questo Drama, & uniti gli spiriti à sollevare à qualche grado lo stile, se la commandata brevità, e la proprietà della Scena me ne havessero data licenza. Altro è comporre una Oda, overo un Sonetto, ove è permesso l'entusiasmo al pensiero, e l'estasi all'ingegno nell'eccitare gli aculei dolci à gl'orecchi, & il brillo lascivo nel cuore con l'inventione d'una chiusa blandiente,

& spiritosa; altro è comporre un Drama, ove i Personaggi han correggii, parlano familiarmente, e se la vena troppo s'inalza perde il decoro, & la vera proprietà. (dedica, pp. 6-7)

b. (...) dovendo io scrivere et havendo scritto poesia che deve essere cantata e che le misure e i numeri, le desinenze e le assillabazioni riguardano la musica, le strofe, le antistrophe e gl'epodi dei greci qui non vengono in taglio.

c. E posto anche che le poesie degl'antichi greci fossero cantate, come altri vuole, e che Homero medesimo fosse il poeta e il musico delle sue proprie canzoni, altri era quella musica dalla nostra.

d. (...) La introduzione delle azioni in musica nei teatri, che sia inventata dagl'antichi o da' moderni trovata, io non voglio farmene giudice. (lettera manoscritta dell'autore a Giovanni Grimani «nell'occasione di rassegnarli il dramma intitolato la Statira», gennaio 1656; citato in Arthur Livingston, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello* [Venezia, 1913], pp. 371-379)

14. GIULIO STROZZI, *Erotilla, tragedia di Giulio Strozzi, Saggio Primo, Terza impressione* (Alberti, 1621)

a. Mà che hanno da fare le Tragedie colle nozze? Nel vero la disconvenevolezza sarebbe grande, se la mia non fosse una di quelle Tragedie, alle quali è lecito di terminare con fine allegro, e di lasciare à bocca dolce gl'uditori. (...)

b. Nè voglio, che altri per Tragicomedia me la battezzi, percioche questi mostrarebbe di non intender la forza di tal voce, nè di sapere in qual senso l'habbiano usata gli Antichi. Poiche Tragicomedia dissero à quelle Comedie solamente, nelle quali frammetevano alcun personaggio più nobile, e tragico, come Heroe, o Dio, mà non chiamarono mai con tal nome quelle Tragedie, le quali in allegrezza fecero terminare.

c. E vero, che queste tali secondo le regole di Aristotile paiono meno perfette, mà secondo il gusto di hoggidì, che è regola d'ogni regola, sono con maggior avidità ricevute, e con maggior patienza ascoltate. (prefatione, p. 8)

15. STROZZI, *Delia* (Pinelli, 20 gennaio 1639)

Argomento e scenario (5 novembre 1638)

a. Perche i sublimi ingegni di V.S. e del Signor Alfonso Rivarola non possono filosofare intorno alle machine, s'io non discuopro loro quello, che vado alla giornata operando con la penna, le invio il ristretto della mia Delia. (scenario, dedica, p. 3)

b. Mà perche (...) non hò operato à caso nella struttura di questa favola, le dirò ancora l'allusione di lei. I figliuoli del Sole (...) sono i miseri mortali, sottoposti al gastigo di lui, per l'alterigia, & arditezza loro. I Ciclopi significano i vapori malvagi. (...) Il Sole saetta i Ciclopi, cioè que' perniciosi vapori (...) e fà cessar il male. (...) [Il Sole si finge] Pastor d'Admeto, cioè del Prencipe prudente, il quale coopera con mezzi opportuni alla nostra salvezza. (...) Si può tutta questa compositione, à guisa de' Sacri Poemi, spiritualmente applicare all'Anima nostra, che desidera di congiungersi con Dio, dal quale è ricevuta in gloria. (pp. 22-24)

c. [Il] Signor Giovanni Grimani (...) [ha] eletta [*La Delia*] ad esser la prima [opera], che comparisca in quel nobilissimo Teatro, ch'egli in questa Città di

Venetia, nello spatio di pochi giorni, hà con tanta grandezza d'animo fatto nascere, per così dire, per dover durar molti anni à solo beneficio della Musica; E'n vero mi sono parse le pietre unirsi da se stesse, quasi invitate dall'armonia di novelli Anfioni; con sì poca fatica è sorto da' fondamenti quell'ampio, e sicuro Teatro, nel quale ancora intendo, che si destina di recitare quest'anno una segnalata fatica del Signor Benedetto Ferrari, poiche senza servirsi delle parole, ò concetti del Tasso, hà composta, & ornata insieme di Musica una nuova Armida, che sarà come sono state l'altre due degli anni andati, la maraviglia delle Scene, venendo hoggi tanto nobilitata dalle Machine di Vostra Signoria, e del Signor Alfonso, & honorata, (come sarà primieramente la Delia) dalle voci d'alcuni de' più canori Cigni della nostra Italia. Le mando per fine il numero de' personaggi che formano la mia Delia. (scenario, pp. 25-27)

d. M'era scordato di dirle, come il Signor Francesco Mannelli Romano, che vestì di Musica, com'ella sà, con molto applauso l'Andromeda, e la Maga Fulminata del Signor Benedetto Ferrari, hà questa volta mostrato un eccesso del suo affetto, & un sommo del suo valore in honorar la mia Delia. Io sò quel, che mi dico: stupirà Venetia in sentir à qual segno arrivi lo studio fatto in quest'Opera dal Signor Mannelli; Hà un'imitatione di parole mirabile, un'armonia propria, varia, e dilettevole: in somma, come esca alle stampe questa fatica, si conoscerà, se ho parlato per interesse, ò più tosto defraudato al veto. (*post scriptum* allo scenario, p. 27)

e. Ho partita con qualche metodo l'opera in tre azzioni. Division commune di tutte le cose: principio, mezzo, e fine. Gli antichi formavano cinque, perché vi frammettevano il canto. Questa ch'è tutta canto, non hà dibisogno di tante posate.

f. Ho introdotto qui l'Hilaredo de' Greci, e questi sarà il giocoso Ermafrodito, personaggio nuovo che tra la severità del Tragico, e la facetia del Comico campeggia molto bene sù le nostre Scene.

g. D'un paio d'hore mi sono preso licenza: Non sò s'Aristotile, ò Aristarco me le farà buone.

h. (...) Abbozzai la Delia nelle ritiratezze del passato Gontagio, per sollievo dell'animo, e per tributo di riverenza à gran Principe, nelle cui nozze io mi credeva di pubblicarla. Non seguì per mia negligenza. (prefazione al libretto, pp. 6-7)

i. Accioche tù accordi gli occhi con l'orecchie, sappi, o esquisito lettore, che nel rapresentarla si sono levati dall'opera più di 300. versi, e questo per non abusar della tua cortesia.

j. Egli è dover, ch'il Poeta lasci le sue gorghe, che sono le digressioni, e gli episodi, per dar luogo ai passaggi de' Signori Musici. Onde non attribuire tù ad errore de' recitanti quello, c'hanno fatto per meglio servirti. (*post scriptum* al libretto, p. 80)

16. Strozzi, *La finta pazza* (Surian, 14 gennaio 1641)

a. Questa è l'ottava fatica rapresentativa, che mi trovo haver fatta; cinque delle quali hanno di già più volte passeggiate le Scene, e' n questa m'è riuscito assai felicemente lo sciorre più d'un nodo di lei senza magia, e senza ricorrere a gli aiuti sopranaturali, e divini.

b. Non ti ridere dell'humiltà del nome, nè della qualita della materia, imperciochè ho voluto tenermi basso con l'inscrittione, e stretto con l'invito, per corrispondere senza altitonanza di titoli nel rimanente molto meglio alla poca aspettatione dell'Opera. (p. 5)

c. Supplisce alla povertà de' miei concetti il tesoro della Musica del Sig. Francesco Sacrati Parmigiano, il quale maravigliosamente hà saputo con le sue armonie adornar i miei versi e con la stessa meraviglia hà potuto ancora metter insieme un nobilissimo Choro di tanti esquisitissimi Cigni d'Italia; e sin dal Tebro nel maggior rigor d'un' horrida stagione hà condotta sù l'Adria una suavissima Sirena, che dolcemente rapisce gli animi, & alletta gli occhi, e l'orecchie degli ascoltanti. Dalla diligenza del Sig. Sacrati deve riconoscere la Città di Venetia il favore della virtuosissima Signora ANNA. (prefazione, p. 6)

seconda impressione, 1641

d. (...) dall'avidità de' Lettori di quest' opera à metterla due volte in un mese sotto il torchio; tanto applauso ha ricevuto dalle lingue universali La Finta Pazza nel Teatro Novissimo della Città di Venetia, ov'ella, con regale apparato è stata in 17. giorni dodici volte rappresentata. (postfazione dello stampatore, p. 96)

terza impressione, 1644

e. Venni volentiere à questa Terza impressione della vera Finta Pazza, perché ho veduto, ch'alcuni musici di fortuna l'hanno variamente fatta ristampar altrove, e la vanno rapresentando, come cosa loro. L'Autore poco se ne cura, & havrebbe caro di poter ringratiar Iddio, ch'i suoi componimenti gli fussero migliorati. Onde ne farai tù il giuditio della lettura dell'una, e dell'altra, e quando tu non ci scorga miglioramento, dirai, se tanto è piaciuta alterata, ch'haverebbe fatto nel suo vero essere: quando pure in bocca della signora Anna Renzi, con la musica del signor Sacrati, e con le macchine del Signor Torelli fece stupire una Venetia. (prefazione)

17. *Il cannocchiale per la finta pazza, dilineato da M[aiolino] B[isaccioni] C[onte] di G[enova]* (Surian, 1641)

a. Io considerava questi giorni, che la compositione del Sig Giulio Strozzi della Finta Pazza, le macchine ritrovate dal Sig. Iacomo Torelli, e la Musica orditavi sopra dal Sig. Francesco Sacrati, eran'un Cielo degno d'esser contemplato da tutti, ma così lontano à gran parte dalle genti, che era un toglier il pregio à tanti, che sono concorsi à si nobile fattura, se non si faceva commodo ad ognuno di vederla, & ammirare, fù stampato il Scenario, e fù pur anco stampata l'Opera, ma le macchine, e gli habiti, e le comparse restavano lontane dalla vista delle genti, e però non lodate. (prefazione, pp. 3-4)

b. Godano con gli occhi sù queste carte anco gli esteri più remoti, e ritirati, quello di c'hanno goduto gli occhi, e gli orecchi in questa Città, che in ogni sua parte eccede i confini delle meraviglie.

c. Sono stati parti d'anni altrove i theatri aperti, & un solo hà fatto celebre un popolo, e memorabile per un secolo. Venetia n'ha veduti e goduti di quattro ad un tratto emuli fra di loro e di Metri, e di arte scenicha, e di Musiche, e d'apparati, e di Macchine;

d. l'ultimo de' quali [Teatri], che per appunto è stato detto il Novissimo hà passato ogni credenza, poiché nello spatio di sei mesi è stato da i fondamenti alzato, e

BIBLIOTECA UNIVERSITARIA URBINO

perfettionato con l'assistenza sì per la fabrica d'esso, come per quello ch'appartiene alle Scene, e alle Macchine del Sig. Iacomo Torelli da Fano: il quale venuto per essercitare i suoi talenti dediti alla militia in servigio di questi [*sic*] Augusto Senato, impatiente dell'otio, hà dato à divedere quanto ei vaglia d'ingegno. (pp. 6-7)

e. [La finta pazza] fù la Signora Anna Renzi Romana, Giovane così valorosa nell'attione, come eccelente nella Musica; così allegra nel finger la pazzia, come savia nel saperla imitare, e modesta in tutti i suoi modi. (p. 8)

f. Si dilettò con meraviglia chiunque v'andò ad essere spettatore, nè contento d'una e due volte, vi ritornò la terza e la quarta, e più ancora.

g. Riempita quanto più era capace l'orchestra di spettatori, che impatienti attendevano il moto della tela; fù dato principio ad una sinfonia di non men dotta, che soavemente toccati Instromenti, doppo la quale s'alzò con indicibile prestezza la Cortina. (p. 9)

h. Gli uditori dimenticatisi d'essere in Venetia. (...) L'occhio non havea quasi dove terminar lo sguardo, e quel breve spatio d'una scena sapea mentire un immenso dell'onde, e del mondo. (p. 10)

i. Cominciò il giovanetto, qual era un valorosissimo cantarino da Pistoia, à cantare si delicatamente, che gli animi de gli ascoltanti quasi che usciti dalle porte de gli orecchi si sollevarono a quell'altezza per assistere al godere di tanta dolcezza. (p. 12)

j. Era questi [Acchille] un giovanetto castrato venuto da Roma (com'anco tutti gli altri Musici condotti da varie parti) di vago aspetto sì che sembrava un'Amazzone, c'havesse misti i spiriti guerrieri con le delicatezze feminili. (pp. 22-23)

k. L'ingannar il senso dell'occhio è il difficile dell'optica, ma il far poner in dubbio, se la pittura sia scultura, non è tiro, se non da eccelente pittore. (p. 39)

l. Non terminò il desiderio nel popolo di rivederla, onde quante volte fù replicata, altre tante fù di numerosa gente ripieno il luogo, e sempre molti hebbero da biasimare la propria pigritia d'esser andati ad occupare i luoghi, dovendo partire senza trovar dove accomodarsi, nè il lungo tratto da gli ultimi giorni Carnovaleschi a i Paschali hà fatto cessar nella Città il desiderio di riveder opra così pregiata, e pure non è cosa più facile ne i popoli, che la domesticanza, ond'è stato necessario, di riaprir di nuovo il Theatro, e più volte rappresentarla, per lo che la fama sparsane alle Città d'Italia nel convitar gli esteri a sì dilettevole spettacolo è stato cagione, che Venetia fuor del uso già dieci giorni prima veda l'abondanza del popolo, che suol concorrere alla divotione, & alla Sollennità che si celebra dell'Ascensione. (*Cannocchiale*, pp. 54-55)

18. Strozzi, *La finta savia* (Leni e Vecellio, 1 gennaio 1643)

a. Molti Versi si tralascieranno per la lunghezza dell'Opera fabricata dall'Autore per poterla anco rappresentare senza Canto. (prefazione, p. 9)

b. La Musica di questo Drama è per la maggior parte compositione esquisita del Signor Filiberto Laurenzi. (...) Il Signor Crivelli hà maestrevolmente favorite alcune delle mie Scene, ed alcun'altre sono state honorate dal Signor Merula, ed altre finalmente nobilitate dal Signor Benedetto Ferrari: E perche l'operatione lodi i facitori, habbiamo ad ogni Scena posto il nome dell'Autor della Musica. (pp. 184-185)

c. Questi Drami son Poemi imperfetti: e l'uno contiene una Historia Greca, e l'altro una Latina: L'uno mira alla distruttione di Troia, l'altro accenna la futura fondatione di Roma, che negli anni venturi, à Dio piacendo, andiamo apparecchiando. (...) Il vero nome della Finta Savia fù Anthusa, che noi per leggiadria diverso, habbiamo in Aretusa cangiato: e' l nome di Anthusa fù il terzo nome della Città di Roma. (...) Il secondo nome di Roma era d'Amarillide tratto dagli Amori d'Ilia, e di Marte, che nel futuro Drama di Romolo, e di Remo saranno da me spiegati. (postfazione, p. 188)

19. Vincenzo Nolfi, *Il Bellerofonte* (Surian, 1642)

Argomento et scenario (Surian, 1642)

a. Il Teatro Novissimo che l'anno passato nella rappresentatione Musicale della Finta Pazza del Signor Giulio Strozzi si rese degno del favore, e de gl'applausi della Città hà per il presente preparato altro Drama, pur Musicale, da chi per ogni sua conditione gli giova di sperare dovergli esser conservato, se non migliorato il suo Posto; è questi il Bellerofonte opera del Signor Vicenzo Nolfi Gentilhuomo di Fano, e leggiadrissimo Poeta di questo secolo, fatica alla verità è egli di pochi mesi, senza, che habbi havuto tempo di stagionarsi, & appena d'essere in fretta in fretta ricorso, di che riderebbe forse Oratio, e pure se si concedi Entusiasmo la Poesia, puote la divinità figliare anco in istanti le perfettioni. Sarà il giudicio dell'Orchestra, à chi con volontà infinitamente divota il Signor Nolfi l'invicta, & da questi Signori Interessati non s'è ommesso al Certo per le loro forze quanto à gl'apparati numero alcuno per incontrare la sua sodisfattione, e 'l suo gusto; doverà in ogni caso esser gradito il lor desiderio almeno, è l'animo, che per servir al suo merito da loro obligata, e singolarmente rive[ri]to paragoni di altissime qualità, non hanno atterito in Cimento. (scenario, prefazione, pp. 3-4)

b. Se nelle Scene, e Macchine, che io ho ordinato per rappresentarti, ò curioso, non rintraccierai quella perfettione, e vaghezza, che meriti, e che bisognarebbe come necessitosamente poste in virtuosa emulatione d'altri Celebri, e nobilissimi Teatri in così gloriosa Patria, condona, che ha preponderato in me il desiderio di dilettarti alla cognitione del debole mio talento.

Gradisci cortese il poco, che posso offrirti con la relatione al molto che bramo; le imperfettioni sono infinite, lo confesso, ne mi lascio adulare dalla premura con che altri havesse procurato forse di servirsi di cose da me prima inventate, stabilite, e dirò ancora conferite; quali elle si sieno sono certo parto semplice del mio ingegno.

Il sito del Teatro Novissimo non può farti concorrer formalmente le cose, l'angustia di esso toglierebbe il poter perfettamente operare anco à singolar architetto.

Sia questo ancora appresso di tè motivo di scusa, e compatimento.

Coprirà in gran modo le mie debolezze il pennello del Signor Domenico Bruni Bresciano, che con la sua ordinaria felicità s'è adoperato nelle Scene. (scenario, pp. 4-5, nota di Giacomo Torelli)

c. Tu perdi il tempo, ò Lettore se con la Poetica dello Stagirita in mano vai rintracciando gl'errori di quest'Opera, perch'io confesso à la libera, che nel comporla non ho voluto osservare altri precetti, che i sentimenti dell'inventore de gl'apparati. (...)

d. Questo è un genere di Poema, che ritornato alla primiera natura del Drama quant'al canto, mà ridotto quanto al resto à diversa coltura, secondo il compiacimento del secolo da gl'ingegni de nostri tempi, non riconosce hoggi più ne Epicarme per Padre, ne Sicilia per patria, ne Aristotile per Legislatore.

e. Tutte l'usanze si mutano, e piacciono le novità anco depravate, disse lo Scaligero in proposito dell'Anfitrione di Plauto. S'hoggi vivessero i Crati, gl'Aristofani, i Terentij cangerebbero forse pensiero.

f. Delli due fini, che insegnò Oratio non è rimasto alla poesia, che il diletto; in questa età non han bisogno gl'huomini di imparare il vivere del mondo con gl'altrui componimenti.

g. Ma il punto stà, che ne anche questo ritroverai ne presenti fogli, perche la favola ruvinosa per l'antichità è stata ristaurata dalla mia penna sul modello Dramatico nell'angustia di brevissimo tempo in ordine à ricevere la perfettione dalla bellezza delle macchine, & apparati Teatrali. (libretto, prefazione, pp. 3-5)

h. Più cose, dopo la Stampa del Scenario, hanno nell'Opera alteratione, & riforma, onde se nel numero delle Scene, ò in qualche parte dell'introdotto [*sic*] in esse troverai dall'uno all'altra alcuna diversità non ti mettere al critico di primo tratto; ricevi ogni cosa di buon occhio, mentre s'hà per solo fine il tuo minor tedio, e maggior diletto. (libretto, *post scriptum*, p. 129)

20. Nolfi, *Bellerofonte, Descrittione de gli apparati del Bellerofonte di Giulio del Colle* ([s.n.], 1642)

a. Non hanno le qualità, e conditioni della Città di Venetia titolo proprio, e corrispondente, eccedendo elle ogni voce, & epiteto col quale possi ingrandirsi cosa di mondo, se pur quell'uno non se gli adegua di emula dell'Antica Roma, o pure Roma Antica alla nostra età rediviva; in fatti habbisi riguardo alla maestà del Dominio, alla gravità del governo, alla prudenza, e virtù de Cittadini, alla magnificenza de publici, e privati edificii, & a tante altre marche di nobiltà, & eccelenza troverassi al paraggio ben aggiustata la nominanza. Se ben poi il sito singolare, e miracoloso rende Superiore Venetia a Roma, & ad ogn'altr'opera di mano humana, e fà confessarla fattura di Divinità.

Solo ne' Spettacoli, è penso sin a quest'hora, che con gli Teatri famosi temporari de Scauti, e de Curioni non habbi havuto uguaglianza Venetia, ma di ciò militava in causa, che la Republica di Roma instituta col fine delle guerre, e degl'acquisti, havendo per massima politica i giuochi atletici, e sanguinolenti, come quelli, che usavano i suoi Cittadini alla ferocia militare, e gli rendevano liberi da certi sensi di pietà, e di tenerezza che vanno quasi all'huomo congeniti applicatamente vi s'impiegava; ma altri sono i fini, e gli instituti di questa Serenissima Patria drizzati solo alla conservatione del proprio, al ben publico, & alla sicurezza de soggetti, quali con Leggi santissime, e veramente Cristiane regge, e governa; ne se pure impugna spada di guerra ella in modo alcuno ambitiosa, ed ingiusta; ma sempre, o che difende i proprij Stati insidiati, od'assaliti, o che solleva li amici oppressi dalle libidini inique de grandi.

Quanto a spettacoli Scenici, ammaestramenti degl'huomini, e che con verace norma di vivere gli pongono al sentiero della virtù, ha pure in questi ultimi anni dato a divedere poter con apparati, e rappresentationi affatto reali far, ch'arrossi l'antico Latio; armonia di paradiso, apparenze, e macchine di meraviglia, comparse d'habiti pomposissime, e queste in Teatri molteplici, con operati quasi incredibili. (p. 8)

b. Il Teatro Novissimo, eretto da doi Anni in quà, hà fatto veramente stupori, & tra' singolari ha meritato, e conseguito gli applausi. Hà egli rappresentato il presente anno il Bellerofonte Drama del Signor Vicenzo Nolfi da Fano, e perche per tanti riguardi è egli degno di minuta descrittione delle cose introdotte in esso hò preso, se ben imperfettamente, il pensiero di farla. (p. 9)

c. L'Innocenza (...) [fu] rappresentata da un soprano di Parma con molta proprietà. (...) Rappresentava [la Giustizia] un valorosissimo Castrato di Roma, che con voce soavissima, e delicata con gesto nobile, e maestoso accrebbe gran cumulo d'applausi al notissimo valor suo (...) rappresentò con infinita sua lode questa deità [Nettuno] un tenore di Parma (...) Paristide [fu] rappresentato da un tenor di Pistoia di soavissima voce. (...) Sosteneva questo personaggio [il Re] un virtuosissimo basso di Siena che riuscì per ogni parte in quest'attione degno di lode (...) Signora Giulia Saus Paolelli Romana (...) [rappresentò] la regina Anthia (...) non s'inoltra con descrittioni la penna poiche da tre anni in quà ha questa Patria con l'honore del suo soggiorno bastevol cognitione de suoi talenti, e quel favor divoto che alla sua prima venuta rubbarno dolcemente i suoi sembianti, e rare virtù à gl'animi più nobili, e qualificati tanto va prendendo per giornata d'alteratione, che posso dire gl'affetti sollevarsi in ammirationi, e quasi toccar dell'adorationi i confini (...) un castrato di Parma d'alta virtù [rappresentò] Delfiride la nodrice; Pallade e Diana [furono rappresentati da] due soprani castrati di gran valore. Melistea Dama di corte [venne] rappresentata da un castrato di Pistoia di molta vaglia (...) [Fu] Eolo Rè de venti singolarmente da un basso sanese rappresentato. (...) Era questi [Bellerofonte] il non mai a bastanza lodato Signor Michele Grasseschi contralto del Serenissimo Prencipe Matthias di Toscana (...) Archimene figliola regia, rappresentata dalla Signora Anna Renzi Romana idea verace della Musica, e singolar stupor delle Scene, che nel corso della Favola, mentre hor sfogò hor finse, hor scoprì, ed hor pianse le sue amorose passioni, ed incontri si rese all'ordinario donna de gl'animi e degl'affetti, conseguì alla fine il suo amato Bellerofonte in isposo. (*Descrittione*, pp. 12-19)

21. Niccolò Enea Bartolini, *Venere gelosa* (Surian, 28 gennaio 1643)

Quest'Opera fatta per cantare (...) non teme il concorso di quelle che solamente si recitano. (...) Se la poesia non è copiosa di sentenze ed'arguzie non può chiamarsi, però fredda nè senza spirito; hò sostenuto lo stile, e con la diversità de metri, e con la proprietà delle parole, mi son ingegnato d'irritare la bizzaria di chi doveva accompagnarla con le note. (...) Per voi ho speso ancor io molti mesi indarno per dilettarvi (prefazione, s.p.)

22. *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo* (Vecellio e Leni, 24 gennaio 1644, Giacomo Torelli), Descrittione del Signor Conte Maiolino Bisaccioni

a. Venetia sempre, & in ogni occasione meravigliosa, & che non si stanca giamai di mostrar le sue grandezze, anco nel virtuoso diletto ha ritrovato il mirabile, havendo introdotto alcuni anni sono il rappresentare in musica attioni grandi con apparati, e machine tali, che avanzano ogni credenza, & quello che posson con qualche difficoltà nelle Regie Sale gli errarij più abondanti (e rare volte ancora)

qui si vede con privata commodità facilmente esseguirsi non in una sola, ma in tre orchestre ad un tratto; e gareggiando questa con quella di maggiori squisitezze, chiamano tutti dalle più remote parti d'Italia i spettatori. Io non prendo a scrivere quello che si è fatto nella Venere Gelosa, perche la stimi la più riguardevole delle Teatrali di quest'anno, e di questa Città; ne perche la mia elettione sia per togliere i pregi alle altre; ma perche di questa io mi sono prima compiaciuto, e n'ho riserbata la memoria più viva. (...) Ma ne meno di questa voglio scriver tutte le parti, parendomi bastante il portar le cose più importanti del Drama, quanto che basta a mostrare quali siano stati le [*sic*] vestiti Scenici, ò diciamo apparati. (p. 6)

b. Al natale di questa Scena dovea tutto il Teatro, non che il Palco, o gl'edifitij sollevarsi, e ben sollevossi, poiché al muovere di quei gran telari allo sparire del cielo, & al veder tutte le cose di quella gran machina rivolgere, e sconvolgersi, non restò alcuno de' spettatori fermo, s'alzò, si rivolse, e non sapeva, che si vedesse, ò aspettasse se non una gran novità, ma ben presto l'occhio restò pago, poiche rappresentò la Scena tratta in vago & dilettevole Giardino Reale, egli era di gran lunga diverso da quanti mai se ne sono rappresentati, e su le scene, e su le stampe. (p. 39)

c. Questi Apparati sono stati così maravigliosi, & esquisitamente rappresentati, che hanno persuaso il genio di chi hà operato à lasciarle vedere anco quest'anno 1643 [1644]. Et in vero hà havuto molto giuditio, poiche se n'è ricevuta sodisfattione indicibile, in modo, che sono stati da molti tenuti per novi, e da altri per migliorati, e ciò per l'aggiunta di altre bellissime scene quì connesse, e per essere riuscito il Drama bello à maraviglia; onde si è veduto in effetto, che il repetere le cose belle anco due volte è lodabile. (*Descrittione*, p. 42)

23. Scipione Herrico, *Deidamia* (Leni e Vecellio, 5 gennaio 1644)

a. Questa Gran Città, si come è nel sito, tal sempre si è dimostrata, & dimostra, e nelle publiche, e nelle private attioni ammirabile, e rara. Stupisce in questi tempi il forastiero, vedendo gli adorni Teatri, ne' quali si rappresentano in Musica tante Opere Drammatiche, così ingegnosamente composte, e di varie, e meravigliose apparenze ripiene. Onde si porge occasione à tanti belli ingegni di essercitarsi con lor molta lode, ò nella Poesia, ò nella Musica, ò nella fabrica delle machine, ò in altre simili honorate, ed à ciò appartenenti fatiche.

Hor io venendo in questo Nobile Asilo d'ogni virtù, ammirando così belle gare sono stato pur anco eccitato dal fervore Poetico, e quella istessa ragione, che mi persuadeva à non voler concorrere con tanti huomini dotti; mi stimolava con un soave desiderio d'imitarli. Finalmente à questo mio interno affetto, aggiungendosi le continue inchieste de gli amici mi son posto all'arringo à compiacenza di essi, i quali han guidato il mio stile, che da tal sorte di poetare suole essere affatto lontano.

b. Hò composta per recitarsi nel Teatro Novissimo la presente Opera, la quale per maggior commodità de gli Spettatori, dovendo uscire alle Stampe, hò voluto, che comparisse alla luce del Mondo adornata del nome di V. S. Illustrissima, la quale si degnerà riceverla tanto in mio nome, come in tributo della mia devota servitù: quanto in nome di coloro, che nella inventione, e ne' concetti meco n'hebbero parte. (prefazione, pp. 5-6)

24. Maiolino Bisaccioni, *Ercole in Lidia* (Vecellio e Leni, 1645)

a. Ordij questa favola, e la disposi in scene, mà perche già molti anni la Musa havea preso da me congedo, & io manomessala, come poco valevole, massime in questi tempi di finezza, ò di supercilio, che non degna, se non cose strane. Pregai una penna florida, e sublime ad intesser le mie fila di parole, rime, e concetti di lei degni. Vi si applicò ben cortese come suole, ma poscia occupata in materie sode, non passò più oltre del prim'Atto.

b. Io che nell'otio del letto (se però l'otio, & i dolori della podagra si accoppiano) haveva bisogno di solievo, mi diedi per ischerzo à tesser di mio filo (...) l'ordito [di questo dramma], e tanto m'inoltrai, che mi sono trovato al fine, quando meno lo credei. (prefazione, pp. 5-6)

25. Pietro Paolo Bissari, *Torilda* (Valvasense, 1648)

a. Tra le più osservate curiosità de' moderni Drammi, habbiamo la varietà delle Scene, che tratte in giro, ò condotte per canaletti di legno con Machina ch'ad un subito le ricambia, vanno per ogni parte aprendo nuovi prospetti. (p. 4)

b. Ne sarà fuor di quell' uso, che 'l Dramma con musica si rappresenti, sapendosi, che Frinico fù per ciò eletto Capitano, che faceva cantare le sue Tragedie *cum melis, & melopeis*, ch'eran tuoni dicevoli alla battaglia. (p. 5)

c. A gli scherzi, e balli, che s'intessono alle moderne rappresentanze s'innovano quell'antiche *emmeleia* che rendevan men noiose le lor Tragedie. (...) Di questi adornate le nuove Scene, non si diran manchevoli de gli usati chori, già, che i Chori per lo più ne Balli si dimostravano; e le Danze cuì sarà co'l suono aggiunto il canto, non saran dissimili da quella Iporchematica, di che scrive Atheneo, che con canti, e suoni si distingueva. (p. 7)

d. Non son manchevoli quest'Opre di quei precetti di quantità in rappresentar per lo più gli avenimenti di un solo giorno nello statuito termine di quattr' hore.

e. (...) in queste [opere] tutte, anziche interrotti, sembrino ravvivati gli antichi instituti. (prefazione, p. 8)

26. Bissari, *Bradamante* (Valvasense, 1650)

L'haver goduto la Città di Venetia in pochi anni circa cinquanta Opere Regie, delle quali fatica ne han veduto qualcheduna poche Città, ò nelle Nozze, ò in altra solennità de' lor Prencipi; hà insterilito chi compone, e nauseato chi ascolta; riuscendo difficile il trovar cose non vedute, o il farle così ben comparire, che con pompa, & apparenza maggiore non siano per avanti comparse. (prefazione, p. 7)

27. Giovanni Battista Fusconi [Pietro Michiele e Gianfrancesco Loredano], *Amore innamorato* (Surian, 1642)

a. Questa Favola hà tutte le buone regole insegnate da' Maestri; che termina co 'l giro d'un giorno, ò poco più; ch'è un'attione sola; che non hà accidente, che sia incompatibile; e che non travia punto dal costume;

b. Mà stimo poca prudenza il prendersi briga per difendere una cosa trascurata anche dagli stessi Autori. Tanto più, ch'essendo al presente il secolo composto

d'opinioni, e d'interessi non crede ad altre regole, che à quelle del cappriccio, e della passione. (p. 7)

c. Questo dovrebbe sodisffare ad alcuni, che non s'appagano, che di miracoli, e che sprezzarebbero l'armonie del Cielo, se l'ascoltassero più d'una volta. (prefazione, p. 8)

28. Fusconi [Michiele], *Argiope* (Pinelli, 1649)

[Dedica ad Anna Renzi, 29 dicembre 1645]

a. Per servire a V.S. misi dapprima la mano a quest'opera, & a suo contemplatione l'hò finalmente perfetionata; onde a lei debbo ancora per ogni riguardo inviarla, come a colei ch'è destinata a felicitar gli errori della mia Penna con la divinità del suo canto, che trasporta le Sirene sù i Teatri, anzi porta in Terra l'armonia delle sfere. Doverei quì in applauso all'eminenza de' vostri meriti, che vi predica una Musa novella al nostro secolo, sciogliere canti di Cigno: ma dove parla un Mondo epilogato in questa augustissima Città, stupenda acclamatrice della vostra virtù: sarebbe temerario il suono della voce di chi non vanta altro pregio, che d'unico ammiratore d'un Merito sovrahumano. Vi dedico adunque quest'opera non per obligarvi a protegerla, bastandole per potente diffesa l'essere beatificata dal vostro canto: ma per viva espressione de gli oblighi immortali ch'io professo alla vostra ineffabile gentilezza, della quale perpetuo Idolatra vi prego dal Cielo nella eternità della vostra gloria eterno corso di felicissima fortuna. (dedica, p. 3)

b. L'Orditura di questa Favola venne a preghiere d'Amici più tosto precipitata, che tessuta in quatordici sere dalla penna di quel famosissimo Cigno dell'Adria, che mantiene al nostro secolo in Vita la Poesia Italiana: poiche essendo egli allhora di partenza, & in aspettatione della discretione de' venti, che gli aprissero la strada per un lungo viaggio maritimo non potè applicarvisi, che a momenti rubati al sonno. (p. 5)

c. Spero (...) che la diversità pur troppo apparente dello stile verrà resa uniforme dalla musica impareggiabile (ancorche diversa) delli Signori Gio. Rovetta, & Alessandro Leardini Prencipi de Musici Moderni. (prefazione, p. 6)

d. Gli accidenti, che mutano l'essere alle cose in un istante, havendo privato della seconda gloria il nostro Dramma, la quale sarebbe stata la musica del Sig. Rovetta, unita a quella del Sig. Leardini, ti lasceranno godere dell'armonia d'un solo Orfeo, mentre io te ne havea apparecchiata quella di due. (*post scriptum*, p. 96)

29. Francesco Sbarra, *Alessandro vincitor di se stesso* (Batti, 20 gennaio 1651)

«Lettera dell'autore al signor Michel'Angelo Torcigliani» (Lucca, 29 dicembre 1650)

a. Il padre Cesti, miracolo della Musica, con altri Virtuosi rappresentò nel passato Autunno un gentilissimo Dramma nella Città nostra [*Giasone*]; io se bene all'hora relegato in letto da una lunga, e pericolosa indispositione, a dispetto del male, che voleva trà l'altre miserie, che seco adduce, privarmi ancora della vista di questa virtuosa Attione, mi portai a vederla: il gusto ch'io ne retrassi fù riconosciuto da me per l'unico mio rimedio. (...)

b. Per sodisfare all'istanze di questi Virtuosi, da' quali riconosceva la ricuperata salute, intrapresi, & ultimai un Dramma, in quei pochi giorni, che d'otio mi concesse la mia convalescenza, tempo maggiore, e più opportuno non venendomi permesso dalla necessità, che tenevano di rappresentarlo prontamente in Venetia. I parti, che sono concepiti in stato simile di non intera sanità, sono sempre imperfetti: ma questi è più d'ogni altro,

c. non havendo havuto ben minimo tempo di rivederlo, necessitato dall'angustia del Tempo a lasciarlo metter sotto le note nella stessa forma, che alla giornata l'andava abbozzando. S'aggiunge, che per esser riuscito troppo lungo per la Musica, è convenuto à i medesimi d'accorciarlo, sì che è impossibile, che qualche storpiatura non apparisca, & in questa maniera mi avvisano, che sono necessitati à stamparlo.

d. In questa stretta, ch'è la maggiore, che possa incontrarsi, trattandosi della reputatione, ch'è l'anima d'un galanthuomo, ricorro al favore di V. S., supplicandola à farmi gratia di rivedere, & emendare à suo modo quest'Opera, prima che si stampi. (...) Vi ritroverà molti errori di lingua, assai languidezze, e durezze di versi, nel giocoso infinità d'Idiotismi nostri, che altrove non quadrano, oltre à molti sconcerti causati dall'accorciamento dell'Opera. (lettera dell'autore, pp. 4-5)

e. Sò che l'Ariette cantate da Alessandro, & Aristotile, si stimeranno contro il decoro di Personaggi si grandi; ma sò ancora, ch'è improprio il recitarsi in Musica, non imitandosi in questa maniera il discorso naturale, e togliendosi l'anima al componimento Drammatico, che non deve esser altro, che un'imitatione dell'attioni humane, e pur questo difetto non solo è tolerato dal Secolo corrente; ma ricevuto con applauso; questa specie di Poesia hoggi non hà altro fine che il dilettare, onde conviene accommodarsi all'uso de i Tempi;

f. se lo stile recitativo non venisse intermezzato con simili scherzi, porterebbe più fastidio, che diletto. (prefazione)

30. Sbarra, *L'amor della patria superiore ad ogn'altro* (Pezzana, 1668)

Per ben conoscere il soprafino talento, e fertilissimo ingegno del Sig. Francesco Sbarra, basta dar un'Occhiata all'Opere sue; frà le quali soggetto, che mira co 'l più vivo dell'Anima, il maggior bene della Serenissima Republica; come suddito fedelissimo, hà scielto quella Intitolata L'AMOR DELLA PATRIA. (...) Perche pare, che s'aggiusti alla misura del Grado, nel quale si trovano i publici interessi; già tanto proditoriamente versati dall'Immanità Ottomana; Hà stimato proprio, ch'io (come già feci dell'Erudita Tirannide dell'Interesse dello stesso Autore) per mezo delle mie Stampe, debba Publicar anco la presente, accresciuta dal medesimo Signor Sbarra; acciòche quanto 'l ferventissimo zelo è svisceratamente applicato al Publico sollievo, altretanto possano Tutti egualmente comprendere, con i dovuti riflessi, quali siano le proprie incombenze; e l'obligo de ciascuno di concorrer efficacemente con l'Affetto, e con gl'effetti al respiro, e Prosperità dell'Amata Patria.

Raccogliendo quel Generoso eccitamento, che da quest'Opera viene proposto, del più memorabile Essempio d'un intiera Republica, con Attioni così gloriose, che sono ben degne d'esser scolpite à Caratteri d'oro Adamantini, negl'animi veramente Amanti della riverita, Adorabile Patria, per conservar il pretiosissimo Tesoro dell'Inestimabile

Gemma della sicura libertà; Unico Oggetto, che move all'espressione di questi devotissimi ossequij; con infiammato desiderio, che nei Cuori de tutti venga Universalmente impresso, sostenuto, e coll'opre comprobato, ch'attualmente sia L'AMOR DELLA PATRIA SUPERIORE AD OGN'ALTRO. (prefazione dello stampatore, pp. 3-4)

31. GIOVANNI FAUSTINI, *Egisto* (Miloco, 1643)

a. Per non lasciar perire la Doriclea ho formato con frettolosa penna l'Egisto, quale getto nelle braccie della fortuna: s'egli non sarà meritevole de' tuoi applausi scusa la qualità del suo essere, perché nato in pochi giorni si può chiamare più tosto sconciatura, che parto dell'intelletto. L'ho fabricato con la bilancia in mano, & aggiustato alla debolezza di chi lo deve far comparire sopra la Scena. I Teatri vogliono apparati per destare la meraviglia, & il diletto, e tal volta i belletti, gl'ori, e le porpore ingannano gl'occhi, e fanno parere belli li oggetti defformi. Se tù sei Critico non detestare la pazzia del mio Egisto, come imitatione d'un'attione da te veduta altre volte calcare le Scene, trasportata dal Comico nel Dramatico Musicale, perché le preghiere autorevoli di personaggio grande mi hanno violentato a inserirla nell'opera, per sodisfare al Genio di chi l'hà da rappresentare.

b. L'Episodio d'Amore (...) ti confesso d'haverlo tolto d'Ausonio, con quella licenza, ch'usarono i Poeti Latini di togliere l'inventioni da' Greci per vestire le loro favole, & i loro Epici Componimenti. (prefazione, pp. 3-4)

32. FAUSTINI, *Doriclea* (Miloco, 1645)

Non posso più raffrenare, Eccellentissimo Signor mio, gl'empiti generosi di Doriclea: intollerante di rimanere sepolta nell'angustezze della Casa paterna, si parte dalle mosse per giungere alle mete d'una gloria immortale. Semplice, ella è giovane, e guidata dalla cieca scorta del suo ardimento non paventa gl'Alcidi, che la sfidano, e non mira l'insidie, apprestatele per impedirle il camino, da due potenti nemiche, l'emulatione interessata, e l'Ignoranza pretendente. (...) Tocca à V. S. (...) per l'affetto, che porta à questa Amazone, quale hà tratto, si può dire, i primi vagiti nelle sue braccia, ad assicurarle il sentiero, & à diffendere la sua riputatione contro la sfacciata ambitione di certi rozzi versificatori, che poveri d'inventioni, ò per dir meglio, dissipatori dell'altrui, trattano l'arti della maledicenza, tentando di deturpare le Compositioni de gl'ingegni migliori de' loro, non sapendo queste Piche la difficoltà dell'inventare, perche non hanno giamai inventato, e ch'egli è, come mi disse lei una volta, un filosofare. (dedica)

33. FAUSTINI, *Oristeo*, Favola Ottava (Pinelli, 1651)

a. Io non son di quelli (...) che scrivono per dilettare il proprio capriccio; Affatico la penna, le confesso la mia ambitione, per tentare, s'ella potesse inalzarmi sopra l'ordinario, & il commune de gl'ingegni stupidi, e plebei. Questa honorata pazzia, che cominciò quasi ad assalirmi uscito da' vincoli delle fascie, non cessando mai dalle sue instigationi, mi necessita alle assidue fabriche di varie tessiture.

b. Composi però, senza l'impulso dell'ambito fine l'Oristeo, e la Rosinda, gettato poco tempo nella loro creatione, per sgravarmi dalle obligationi, che inavertito

mi havevano racchiuso trà le angustezze d'un Teatro dove, se non altro, l'occhio avezzato alla vastezza di Scene Reali s'inviliva, nella vicinanza dell'apparenze. È vero, che non dissimile dall'Orchestra sudetta, nella quale comparsero Ersilla, & Euripo, e dove di poi dovevano farsi vedere questi gemelli, è il Palco da me eretto, per decapitare l'otio della institutione del mio viver libero, ma è anco verissimo che da loro, come da Cadaveri, non pretendo di trarre voci d'applauso, riserbando à tempi più lieti, & à Teatri più maestosi l'Eupatra, l'Alciade, & il Meraspe, Heroi usciti d'Embrioni, e quasi perfettionati. (dedica)

34. FAUSTINI, *Rosinda*, Favola Nona (Pinelli, 1651)

Mi dichiarai nell'antecedente Oristeo, che questi duo Drami furono da me composti per disobligatione di debito, non per avidità d'applauso. (prefazione)

35. FAUSTINI, *Eritrea*, Drama Undecima Postumo (Giuliani, 1652)

a. Mentre una finta morte d'Eritrea lusingherà a V.S. Illustriss. dolcemente l'orecchio, la pur troppo vera del Sig. Giovanni Faustini le commoverà dolorosamente l'anima. Morì pochi giorni sono questo celebre Litterato, & doppò la tessitura di undici Opere, hà lasciato sotto il Torchio quella della sua cara Eritrea. Questa povera Regina tutta abattuta per gl'incontri sinistri, per la stravaganza delli accidenti, compare alla fine alla luce, obligata d'ubbidire à quel genitore, che la promise nella Calisto. Non hanno mancato intoppi da trattenerla nel viaggio, oltre la perdita di quello, che generata, doveva assisterle ancora. Hà pur anco smarrita in dietro la compagnia del virtuoso Bonifatio, che nel principio del camino fermò col passo la vita. (p. 5)

b. La Scena degli Elefanti, ch'in molte parti dell'opera osserverà V.S. Illustriss. chiamata; e che fu inventione del Poeta, si lascia da parte, non convenendo al decoro di Regina vestir un'habito, che destinato per lei habbia prima servito ad'altri. (dedica di Giacomo Batti, libraio, p. 6)

[II ed.] (Batti, 1661)

c. Ecco, che ad onta del tempo (e pur ha per gloria di strugerlo) di nuovo si fà vedere alla luce l'Eritrea. La virtù di chi la compose servì di scudo per riparo ai colpi dell'oblivione. Puote ben il tempo trionfar della vita dell'Auttore: ma in vano s'affaticò d'ecclissar il nome d'un che tuttavia risorge al mondo. Mà perché vi sono state aggionte, et levate mille cose sì è stato proprio il ristamparla prima nella forma stessa, che fù già con molto splendore rappresentata in questa città, & nella guisa apunto, che dall'Auttore fù fabricata; poi seguente havrai nel medesimo libretto quella, che al presente si recita; essendosene così compiaciuto, chi n'era padrone per incontrare nelle sodissfationi de suoi amorevolissimi padroni a quali si tiene molto obligato, onde così non rimarà deffraudato il merito di chi la compose, & rimarano consolati quelli che al presente la fanno rappresentare. (dedica)

36. FAUSTINI, *Eupatra*, Favola Duodecima (Ginammi, 1655)

a. Non ha strale la morte, che offender possa la vita di coloro, che vivono per merito di virtù, & muoiono solo per necessità di natura. Uno di questi è il Sig. Giovanni Faustini di gloriosa ricordanza, che piansimo già morto, anzi ammiramo

rapito dalle mani della morte, & aplaudemmo sposato con l'immortalità. Il livore medesimo non hà veleno per attossicar questa gloria, nè caligini per offuscar questo splendore, mentre tuttavia escono alla luce del mondo novi parti di quel nobilissimo ingegno, tra quale è l'Eupatra, che non può dirsi Orfana, mentre il Padre nella memoria de posteri è vivente, e Vostra Signoria Illustrissima nella protetione di lui è più, che mai vigoroso. (dedica dello stampatore)

b. Ecco finalmente l'Eupatra già anni quattro promessa. Duodecima fatica drammatica del Sig. Gio. Faustini di felice memoria. Se le sue opere hanno in questa Città, e nell'Italia tutta, dove frequentemente vengono rappresentate ottenuti gl'applausi universali, non si deve temere, che anco questa Principessa non habbia a conseguire i dovutili allori. Sarà ammirabile per l'inventione, e per la tessitura:

c. molti desiderarebbero di vederla comparire in Teatro più grande, mà di ciò compiacendosene chi la fa rappresentare non devono prendersene altro pensiero. Il Teatro è ristretto frà l'angustezze de' muri, nè oltre essi può estendersi, tuttavolta con l'artificio s'è procurato d'ingannar l'occhio, che in simili apparenze deve anco godere d'essere ingannato.

d. L'Autore quasi presago di sua intempestiva morte lasciò di suo pugno ne' fogli alcune notarelle, onde andavano poste certe canzonette, che sono poi state fatte da virtuosissimo soggetto. A gl'Idioti paiono oscure quelle favole, che sole si svelano nell'ultime Scene, ma gl'intendenti, e studiosi l'amirano, poiche in simili compositioni devono tenersi sospesi anco gl'ingegni più curiosi, che così ha sempre professato l'Autore, non solo nelle dodeci opere fin'hora stampate, mà in altre ancora, che si riserbano gl'anni venturi,

e. havendo egli sempre applicato tutto l'animo all'inventione, da che, per la continua, & incessante applicatione, ne derivò l'origine di sua infermità, che troppo acerbamente in età di trentadue [*sic*] anni gli levò la vita. (prefazione dello stampatore, pp. 7-8)

f. Per aggradirti eccoti stampate l'aggiunte all'Eupatra fatte da virtuosissimi soggetti lequali però sempre furono abborite dal genio dell'autore. Nondimeno si sono andate disponendo in maniera, che niente levano al sussiego dell'opera: il cui stile erudito e sollevato non può biasimarsi, che da chi vive povero di talenti necessarij in simili compositioni; poiche scrivendosi per dilettare una Città imparegiabile, e che propriamente deve nominarsi Città de Heroi, devesi anco scrivere (dà chi sà però farlo) sollevato e con le forme dovute, e proprie à personaggi, che s'introducono, & agl'ingegni nobili, & eruditi, ch'ascoltano, e leggono. (*post scriptum* dello stampatore)

37. FAUSTINI – NICOLÒ MINATO, *Elena* (Giuliani, 26 dicembre 1659)

a. Il Soggetto di questo drama uscì dal Felicissimo ingegno del già Sign. Giovanni Faustini di famosa memoria: e della cui Virtù stupirono i Teatri non solo di questa Città, ma quelli ancora de' più remoti Paesi. Molte penne sublimi son state richieste, doppo la di lui Morte, a vestirlo col manto della Poesia, e con varie ragioni ciascuno ha ricusato. Io non hò saputo rifutar quest'honore. (...)

b. Prego il Cielo, che la Pace delle sue Ceneri non resti turbata da chi delle mie imperfettioni prenda ardimento di farne risentire alla di lui Virtù qualche tocco. Mi dichiaro però, che, ciò, che v'è di male è mio, e tutto ciò, che vi risplende di buono è suo. Tu Lettor Cortese ammira il Soggetto, compatisci le Parole. (prefazione di Minato)

38. FAUSTINI, *Alciade*, Drama Decimoquarto (Nicolini & Curti, 1667)

a. Il Signor Giovanni Faustini nell'età sua più giovenile per diletto proprio applicò l'ingegno alle compositioni Dramatiche musicali, nelle quali riuscì ammirabile nell'inventione in particolare: Onde nel corso di soli anni nove (essendo stato troppo prematuramente rapito dalla morte l'anno 1651, nel trigesimo secondo dell'età sua) si viddero rappresentare ne i Theatri di questa Città con gli applausi maggiori La Virtù de'Strali d'Amore, L'Egisto, L'Ormindo, il Titone, la Doriclea, L'Ersilla, L'Euripo, L'Oristeo, La Rosinda, La Calisto, L'Eritrea, & doppo la di lui morte ancora L'Eupatra, poi l'Elena rapita da Teseo, vestita col manto di Poesia da sublime virtuoso, tutte poste in musica, ò dalla virtù singolare del Signor Francesco Cavalli dignissimo Organista della Serenissima Republica, ò dal Signor Don Pietro Andrea Zianni hora Maestro di Capella della Maestà dell'Imperatrice, incontrarono non solo nel genio, & nella sodisfattione di questa Città tanto delicata nell'udire simili rappresentationi, mà di molte altre principali dell'Italia, nelle quali, più, e più volte sono state rappresentate con ogni pienezza d'applauso; anzi che con l'Inventioni multiplici, & varie d'esse quasi come di cose obliate si sono addobbate, & arrichite altre compositioni. Restano ancora tre fatiche di questo virtuoso: La Medea placata, L'Alciade, & il Meraspe, overo il Tiranno humiliato d'Amore: L'Anno presente compariranno nel Nobilissimo Theatro Grimano prima l'Alciade, & poi il Meraspe, promessi dall'Auttore nelle sue stampe l'anno 1651, che passò ad altra vita.

b. L'inventioni saranno nuove, curiose, & dilettevoli, havendo procurato d'allontanarsi da introdurvi in esse femine in habito virile datesi à credere per huomeni, & altre cose ancora, più, & più volte vedute, & rappresentate; Onde si può credere, che anco queste siano per incontrare nella sodisfattione della Città. Nell'Alciade si sono aggionte alcune cose, composte da virtuoso soggetto per favorire, & à richiesta di chi fà rappresentare il DRAMA. La compositione della Musica d'Esso è del Signor Zianni, che conforme al suo solito hà fatto cose mirabili. (prefazione dello stampatore)

39. FAUSTINI, *Il tiranno humiliato d'Amore overo il Meraspe*, Soggetto Decimoquarto (Bruni/Bati, 12 dicembre 1667)

Il presente Drama fù lasciato imperfetto dal già Signor Giovanni Faustini, mentre nè compose solamente due Atti, ma scarsi d'ariette, & la maggior parte in stile recitativo, come s'accostumava in quel tempo onde per ridurlo all'uso corrente è stato necessario che vi s'affatichi più d'una penna; senza alterar punto il Soggetto, & il scenario Lasciato dall'Auttore in tutta perfettione, come anco il Prologo. Nel verso però vi sarà qualche cosa framischiata dell'auttore stesso, che per dar forza al titolo dell'opera è stato neccessario inserirla. (prefazione dello stampatore, p. 3)

40. GIACOMO CASTOREO, *Pericle effeminato* (Batti, 7 gennaio 1653)

a. Se vi ritroverai qualche cosa che tiene del Historico, sappi che il resto è mera Inventione, onde perderai la fatica, se anderai a ventilar Plutarco, e Tucidide per

conoscer se mi son allontanato dal vero; Perche non intendo di riferirti un historia, ma di rappresentarti una favola, che non ha d'historico, che il nome. È ben vero che l'Attione principale di essa, è tratta da Plutarco, che scrive gli Amori di Pericle ed'Aspasia per le quali s'acquistò il nome effeminato: ma però nel inserirli nel Drama, hò seguito il proprio Capriccio.

b. Se non hò osservato ne il decoro nei personaggi, ne il verisimile negli accidenti, non mi riprendere, perche seguo l'abuso, introdotto da molti, e praticato da tutti. Quelle metafore, che hanno titolo di giocoso, lontane però in qualche parte dalla modestia morale; ascoltele come ti piace; ma sappi, che la mia Intentione non è mai stata d'inserirvi l'oscenità; anzi d'indurti a compianger meco la depravata corutella del Secolo, nel quale la facoltà poetica, che altre volte fù stromento d'intimorir i tiranni con la Civiltà de Costumi, non trovi mezo per dilettarti che con la sfacciatagine de moti inhonesti. (prefazione, pp. 8-9)

41. CASTOREO, *La guerriera spartana* (Batti, 6 gennaio 1654)

Vi fu (...) chi accusava [la guerriera] di furto per haverli osservato al lembo d'una Veste certo ornamento, che par tessuto ad'un'istesso telaro con quello d'un'altro: Mà di questo non se ne parli; perche potrò io bene difenderla quando occorresse. (prefazione)

42. NICOLÒ MINATO, *Antioco* (Giuliani, 21 gennaio 1659)

Il Xerse, e l'Artemisia, fiachi delineamenti della mia penna, furono da tè compatiti fra le pompe sublimi del Felicissimo Teatro à SS. Gio: e Paolo: hora mi tocco pregarti à compatire questa mia Nuova debolezza, destinata al Teatro à S. Cassano. Sò che ti moverà sensi di curiosità la mutatione: rendila però sodisfatta col sapere, che con amatissimo Amico, che hà sortito, fin l'Anno trascorso, di far risplendere le sue meravigliose Virtù in quel Teatro, io non hò voluto tentar concorrenza, sì perche sarei rimasto perdente, come perche il mio costume regolato dalla rettitudine non usa di insidiare la Fortuna de gl'Amici. (prefazione)

43. MINATO, *La caduta di Elio Seiano* (Heredi Leni, 3 febbraio 1667)

E se trovi chi s'esprima, che non gli vadano à senso, osserva, e vedrai esser persone di basso grado che non arrivano à concepire elevati sentimenti d'Anima Eroica. Rammentati, che le Rappresentationi di questi Drami furono dagl'Antichi inventate per insegnar la perfettion de' costumi onde l'Attioni, che vi si figurano, devono formarsi all'Idea di quelle che doverebbe essere, se non di quello che è (prefazione)

44. AURELIO AURELI, *La costanza di Rosmonda*, Favola Quinta (Valvasense, 15 gennaio 1659)

a. Per non fastidirti con la lunghezza del Drama, hò levato nell'ultime prove tutto quello, che ho stimato superfluo; ma perche il primo Atto era già passato sotto il torchio della Stampa, ti prego a scusarmi, & à supplire con la velocità dello sguardo, dove non è potuto giunger à tempo la tardità della penna a segnarti con i punti quei versi che non si cantano.

b. Nella scena XIV, dell'Atto Primo dove dice Clitennestra sopra una Loggia, s'è pensato di farla comparire in scena per esponerla à gli occhi di tutti, & in particolare à quelli, che saranno ne i palchi. (*post scriptum*, p. 91)

45. AURELI, *Antigona delusa da Alceste*, Favola Settima (Batti, 15 gennaio 1660)

a. Quanto sia facile ad ingannarsi l'opinione del Volgo, questa volta lo vedrai da gli effetti; mentre essendosi per la Città di Venetia diseminata una voce, che quest'anno non s'havrebbe recitato nel Teatro à SS. Gio: e Paolo, questo hà dato motivo à chi assiste al dominio, e protettione del medesimo Teatro di farti vedere nel breve corso di questo Carnevale, che non solo si recita, mà di più à comparir sù la Scena doi Drami. (p. 7)

b. (...) per la strettezza del tempo mi è convenuto aggiustare il Drama sopra le Scene (trattane sol una) sopra i medesimi Balli, e sù parte delle machine inventate dall'Illustrissimo Sig. Zaguri. (prefazione, p. 9)

46. AURELI, *Le fatiche d'Ercole per Deianira*, Favola Decima (Nicolini, 1662)

a. Sò d'essermi espresso più fiate, ch'io scrivo per mero capriccio, e per obbedire à chi me lo comanda, e non per ambitione d'immortalarmi con quell'opere, che per essere tutte composte in Musica non hanno altro fondamento, che l'aria. (...)

b. Sono hoggidì le persone della Città di Venetia divenute così svogliate nè i gusti de i Drami, che non sanno più, che desiderar di vedere, ne l'intelletto di chi compone sà più, che inventare per acquistarsi gl'applausi de' spettatori, ò per incontrare la sodisfattione della maggior parte (che di tutti è impossibile).

c. Se tal ora non m'è riuscito il poter colpire nel segno, sappi, ch'anco non sempre hò havuto per potervi applicare quella opportunità di tempo, che si ricerca in simili compositioni. Che ciò sia vero lo vedrai dà gl'effetti, mentre spero, che in queste mie fatiche destinate per Ercole conoscerai la differenza, che v'è dallo scrivere in fretta, al componere con la mente quieta, e à bell'agio. Confesso d'essermi in queste affaticato più, che negl'altri miei Drami per incontrar il tuo genio. (prefazione, pp. 5-6)

47. AURELI, *Gli amori d'Apollo e di Leucotoe*, Favola Undecima (Nicolini, 8 gennaio 1663)

Mi dichiaro che sono così capricciosi i geni del nostro secolo, & è sì difficile da contentarsi il Popolo di Venetia, satio hormai reso dalla rappresentatione di tanti Drami, ch'io non stimarei sproposito il fare degli spropositi, quando fossi sicuro, che questi dovessero dilettar gl'ascoltanti, e gradire a chi spende. (prefazione)

48. AURELI, *Perseo*, Favola Decimaterza (Nicolini, 1665)

Sò, ch'il gusto del Popolo di Venetia è arrivato à tal segno, che non sà più che bramar di vedere, nè i Compositori sanno più che inventar per sodisfar al capriccio bizarro di questa Città. (prefazione)

49. AURELI, *Eliogabalo*, Opera Decimaquarta (Nicolini, 10 gennaio 1667 [1668])

Torno ad infastidirti con la mia debolezza: E quando credevo arrecarti men noia con un'altro Eliogabalo parto di sollevato ingegno già estinto, ornato di varie

gemme di Veneta penna erudita, aggiustato da mè in qualche parte all'uso del genio corrente, & in fine nobilitato dalla Musica singolare del Signor Francesco Cavalli, m'è convenuto impensatamente per vigoroso commando di chi devo obbedire terminar frettolosamente questo mio Eliogabalo parto legitimo della mia penna in tutto diverso di costumi, e d'attioni dall'altro, qual già due anni principiai à componere con diligente studio di formar un Drama adeguato al tuo genio. (prefazione)

50. AURELI, *Claudio Cesare*, Opera Decimasesta (Nicolini, 27 dicembre 1672)

a. Ti presento il mio Claudio ricco più di canzoni, e d'ariette, che d'accidenti. Basti il dire, che sia Drama per Musica. Che si può fare? s'oggi dì i capricci di Venetia così la vogliono, io procuro d'incontrar il lor gusto (prefazione).

b. Doppo stampata, e provata l'Opera sovra la Scena s'hà stimato bene l'abbreviarla in varie parti superflue; Onde sei pregato a trascorrer benignamente con l'occhio alquanti versi, e qualche Scena, che per maggior brevità si tralasciano, non havendo potuto apportarli per esser la stampa già fatta. Qui sotto leggerai anco trè ariette mutate, il tutto fatto à solo fine di cantar solo quello, che si vede, che possa maggiormente dilettar gl'Uditori.

c. Compatisci la difficoltà ch'oggidì provano li compositori nel poter sodisfare non solo à tanti capricci bizarri di questa Città; mà anco a gl'humori stravaganti de' Signori Musici recitanti. (*post scriptum*)

51. AURELI, *Antigona delusa d'Alceste*, Drama Rinovato (Curti/Nicolini, 18 gennaio 1669 [1670])

Se qui dentro vi conoscerai repplicata alle tue orecchie la vaghezza di qualche sua arietta [del Ziani] da te forse altre volte udita o in Venetia o alla grandezza di quella Corte Cesarea (...) considera che il tutto s'è fatto a solo fine di maggiormente compiacerti. (prefazione)

52. FRANCESCO PICCIOLI, *L'incostanza trionfante overo il Theseo* (Giuliani/Batti, 16 gennaio 1658)

L'autore [hà] con tutto lo studio evitato d'innestar in questo Drama quegl'intrecci, che sono stati, e sono communi à quasi tutte simili Compositioni. Non vi vedrai perciò, ne Lettere, ne Ritratti, ne Monili, ne Prencipi, ne Prencipesse in Habiti mentiti, ne Parti supposti da' Nutrici, ne altre pretese inventioni tali, che se bene si producono per nuove, e diverse, sono però sempre le stesse, nè possono certo più dilettare. Vi troverai bensì un'ordine continuato di simulationi, cabale, ed artificij, che caminano con puro passo Naturale, ò Politico, e che come spero non ti spiaceranno. (seconda prefazione dello stampatore)

53. GIOVANNI MARIA MILCETTI, *Hipsicrate*, secondo dramma musicale (Batti, primo dell'anno 1660)

a. Quest'Opera è stata composta nella Badia delle Carceri; e di la transmessa foglio per foglio a Murano; secondo ricevea l'essere, e disponevasi nelle sue scene. Chi sà la distanza de' luoghi, non si darà maraviglia, se la vedrà con qualche varietà

di versi, e parole tra lo stamparsi, e il rappresentarsi, poiche in effetto avanti si sia veduta compita, & organizzata di Poesia era di già animata di Musica, e di già cantava le sinfonie. (prefazione, p. 7)

b. Già, che la lontananza non mi dà d'essere così pronto per sovenire ai bisogni di questo mio Drama; mi contento, che V.S. v'inserisca le canzonette che mi descrive. Ben la prego di segnarle in Margine con una stellatta * overo con un segno, si come s'è usato in altre. E dico questo, perche si come non mi piace vestire il mio con gl'ornamenti de gl'altri; così godo in estremo, che sia distinto. (*post scriptum*)

54. ANON., *Achille in Sciro* (Curti, 29 gennaio 1664)

Se [questo Drama] non camina con le regole severe d'Aristotile, siegue la piacevole usanza del secolo, essendo questa una sorte di compositione nuova, ch'à differenza dell'antiche, hà più per fine il dilettevole, che l'utile. (prefazione dello stampatore)

55. GIOVANNI FILIPPO APOLLONI, *Argia* (Nicolini, 13 gennaio 1669)

Sentirai alcune ariette udite in altra occasione; ma perche sia noto, che furon prese da questo Drama vi si hanno lasciate si per essere di pochissimo numero, come anco di singolare esquisitezza. (prefazione dello stampatore)

APPENDICE II

TRATTATI, RESOCONTI CRITICI E STORICI

1. ANON., *Il corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche* (MS I-Mbe y.F.11), a cura di Paolo Fabbri e Angelo Pompilio, Firenze, Olschki, 1983

a. Primo perché è privo della perfetta imitazione delli affetti e del commun ragionare, perché se bene un'aria allegra significa l'affetto allegro, tuttavia non esprime nel particulare ciascun verso e parola nel modo che si dovrebbe. (p. 60)

b. Per cominciare da personaggi o interloquitori che la rapresentazione armonica pare che più convenevolmente abbracci, sembrano molto a proposito per le azioni profane le deità antiche come Apollo, Teti, Nettuno et altri stimati numi, come anche i semidei et eroi vetusti, massime tra i quali si possono annoverare i fiumi, laghi, massime i più celebri appresso le muse come Peneo, il Tebro, il Trasimeno e sopra tutti quei personaggi che stimiamo essere stati perfetti musici, come Orfeo, Anfione e simili. La ragione di tutto questo si è perché vedendo troppo bene ciascuno auditore che almeno nelle parti più conosciute della terra non si parla in musica ma pianamente dalli uomini ordinarii, più si conforma con il concerto che si ha dei personaggi sopra umani il parlar in musica che con il concetto e manifesta notizia delli uomini dozzinali, perché essendo il ragionare armonico più alto, più maestrevole, più dolce e nobile dell'ordinario parlare, si attribuisce per un certo connaturale sentimento ai personaggi che hanno più del sublime e divino. (...)

c. Se noi prendiamo per interlocutori le persone vicine ai nostri tempi e di costumi più manifestamente simili ai nostri, troppo apertamente ci si appresenta subito improbabile et inverisimile quel modo di parlar cantando. (p. 63)

d. Nelle [azioni] ridicole sono a proposito le persone più sciocche e che abbino notabile modo di ragionare con inflessioni plebee e che sono da noi conosciute, perché l'imitazione dei loro modi quanto più si accosta cantando al parlare di quelli, tanto più riesce giocondo et ammirabile. (p. 64)

e. Sopra tutto per esser buon recitante cantando bisognerebbe esser anche buono recitante parlando, onde aviamo veduto che alcuni che hanno avuto particolar grazia in recitare hanno fatto meraviglie quando insieme hanno saputo cantare. Intorno a che alcuni muovono questione se si deva eleggere un musico non cattivo che sia perfetto recitante o pure un musico eccellente ma di poco o nessun talento di recitare, nel che si è toccato con mano che sì come ad alcuni pochi molto intendenti di musica sono più piaciuti l'eccellenti cantori quantunque freddi nel recitamento, così al co[mu]ne del teatro sodisfazione maggiore hanno dato i perfetti istrioni con mediocre voce e perizia musicale. Pertanto dovendo il musico distri-

buire a proposito le parti e servirsi di tutti a perfezione, procurerà per quanto si mostrerà possibile di imitar li eccellenti cantori ma [mettendo quelli] esangui et in età nel recitare in parti che non siano molto attuosi e che abbino molti ornamenti a torno come in nuvole et altre machine per aria dove non si richiede tanto moto né espressione di atteggiamenti istrionici. (pp. 91-92.)

2. Giulio Strozzi, *Le glorie della signora Anna Renzi romana*, Venezia, Surian, 1644

a. L'azzione con la quale si dà l'anima, lo spirito, e l'essere alle cose, deve esser governata dal movimento del corpo, dal gesto, dal volto, e dalla voce, hora innalzandola, hora abbassandola, sdegnandosi, & tornando subito a pacificarsi: una volta parlando in fretta, un'altra adagio, movendo il corpo hor a questa, hor a quella parte, raccogliendo le braccia, e distendendole, ridendo, e piangendo, hor con poca, hora con molta agitatione di mani: la nostra Signora Anna è dotata d'una espressione sì viva, che paiono le riposte, e i discorsi non appresi dalla memoria, ma nati all'hora. In somma ella si trasforma tutta nella persona che rappresenta, e sembra hora una Talia piena di comica allegrezza, hora una Melpomone ricca di Tragica Maestà. (...) Padroneggia la Scena, intende quel che proferisce, e lo proferisce si chiaramente, che non hanno l'orecchie, che desiderare. (p. 6)

b. Hà una lingua sciolta, una pronuntia suave, non affettata, non presta, una voce piena, sonora, non aspra, non roca, ne che ti offenda con la soverchia sottigliezza: il che nasce dal temperamento del petto, e della gola, per la qual buona voce si ricerca molto caldi, che allarghi le vie, e tanto humido, che le intenerisca, e mollifichi. (p. 9)

c. Per questo ella hà il passaggio felice, e 'l trillo gagliardo, doppio, e rinforzato, ed è intervenuto à lei, che ben venti sei volte, con reggier tutto il peso d'un opera, l'hà replicata quasi una sera doppo l'altra, senza perder pur un caratto della sua teatrale, e perfettissima voce. (pp. 9-10)

d. Io hò considerato, oltre la fisonomia, che in lei non mentisce esser vero ancor quello, che per formar un ingegno sublime si ricerca, cioè grande intelletto, molta imaginativa, e bella memoria, come se non fussero queste tre cose contrarie, e non havessero nell'istesso sogetto alcuna naturale oppositione. Dono tutto della cortese natura, che sà, ma radevolte, unir questi tre habiti, quasi in republica, senza la maggioranza dell'uno, o dell'altro. La Signora Anna di temperamento malinconico per adustione hà nel discorso poche parole, mà quelle accorte, sensate, e degne per i suo' bei detti del premio della Lode. (p. 10)

e. Cosi ella và tacitamente osservando le azzioni altrui, e quando poi hà da rapresentarle, aiutata dal sangue, del quale ella è copiosissima, e dalla bile, che se le accende (senza la quale non possono gli huomini intraprender cose grandi) mostra lo spirito, e valor suo appreso con lo studio delle osservationi fatte: Onde ella hà havuto i Cieli molto propitij per renderla d'un ingegno sì riguardevole, e singolare. (pp. 10-11)

3. Giovan Domenico Ottonelli, *Della cristiana moderatione del theatro*, Firenze, Bonardi, 1652

Libro IV, detto l'Ammonizione ai Recitanti, Nota terza: «Delle comedie cantate a nostro tempo, e di quante sorti, e di che qualità si rappresentino» (citato in Ferdinando Taviani, *La commedia dell'arte e la società barocca: La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969, pp. 509-513)

a. Le seconde comedie cantate sono quelle che rappresentano tal volta alcuni gentiluomini, o cittadini virtuosi, o accademici eruditi, secondo la incidenza di qualche buona ragione. (p. 511)

b. La terza sorte delle comedie cantate (...) sono propriamente le mercenarie e dramatiche rappresentazioni musicali, cioè le fatte da que' mercenarii musici che sono comedianti di professione, e che raccolti in una compagnia sono diretti, e governati da un di loro, come principale d'autorità, e capo degli altri. (p. 512)

c. Si sforzano di radunar tanti virtuosi compagni, che la sola compagnia, composta di mercenarii comici professori, basti a condurre l'impresa, senza la necessità di chiamar per aiutanti altri cantori o sonatori: e sortiscono qualche volta l'intento, e qualche volta no. E quando nol sortiscono, non s'abbandonano; ma sen vanno con la compagnia, almeno cominciata, ad una principal città; (...) [e] fanno pratica per sapere, se prima non sanno, che cantore e sonatore sia nella città, o secolare, o ecclesiastico, o religioso, che possa essere invitato con premio, overo pregato con affetto, et anche tal volta quasi sforzato col mezzo d'intercessori grandi, ad accettar una, o più parti di musico aiutante in publico teatro, per compir il numero sufficiente a far udir, veder, e gustar il drama, o la comedia musicale al popolo uditore, e spettatore. (p. 512)

4. Leone Allacci, *Drammaturgia di Leone Allacci divisa in sette indici*, Roma, Mascardi, 1666

Avviene per tanto che doppo lette, [le opere dramatiche] si reiettano, e non se ne fa più conto di loro, così per le sciocchezze, che d'ordinario in molte si scorgono, onde vengono a perdersi gli esemplari, & oscurarsi non solo le memorie di chi, con suo grande scomodo, e curioso studio si procurò qualche nome, ma delle patrie, e delle famiglie: come per essere al parere di qualcheduna in non poca parte tolte dalle antiche, e non variarsi l'una dall'altra nella inventione, e nel soggetto, e non intervenendo ritrovi novi, sono perciò venute a tanta noia, che come si sente nell'argumento, che in presa di Città, o sacco si sono smarritti bambini, o fanciulli, fanno conto di haverlo gia lette, e volentieri s'astengono di vederle, conoscendo chiaramente come diceva il Burchiello esser rappezzi di panni vecchi, stiracchiate, e rubacchiate di quà e là, per non haver via ne verso, ne capo, ne coda. (prefazione)

5. Cristoforo Ivanovich, *Poesie* (Venezia, Catani, 1675)
Lettera a Giovanni Maria Pagliardi, 26 giugno 1673, trascritta in *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, a cura di Heinz Becker, Kassel/Basel, Bärenreiter, 1981, pp. 63-64

a. Hanno scelto per il venturo Carnevale il mio Lismaco i Sig. Conduttori del Teatro de' SS Gio. e Paolo. (...) Riceverà dunque ella in copia il Drama sudetto, qual prego sia letto per gentilezza, e riletto per grazia; a finche osservato con attenzione si renda più famigliare alle sue erudite note, essendo mira universale di far

cosa da riuscire; giache il benefizio del tempo somministra i rimedij giovevoli. (...) Osserverà Ella, che l'Invenzione hà per fondamento una Storia famosa, che forma azioni Eroiche con un'amoroso patetico. Lo stile hò procurato facile, ed espressivo, l'ariette con qualche spirito, ma naturale. Mi spiacerebbe la sua lontananza, se la sua esperimentata Intelligenza non mi promettesse quel frutto, che maturarebbe una personale comunicazione; mentre saprà distinguer i sensi, comprender gli affetti, ed esprimere la loro forza. Hò frammesso qualche numero d'ariette da me stimato proprio al bisogno, compartito alle parti, che spero avranno occasione i Musici di farsi onore. Hò adoperata varietà di metri; a finche campeggiano nella loro bizzarria gli andamenti della sua musica, e se vi sarà cosa, che non le piaccia, si contenti darmi avviso per potervi rimediare. Nelle parti amorose vi sono sparsi alcuni lamenti, a' quali sarà dirizzata principalmente la curiosità, ed io gli hò maneggiati con qualche forma nuova, che potrà dilettare.

b. Se poi ritrovasse qualche affetto nel recitativo, che si possa ridurre in una cavata, non tralasci di farlo, che vien gradito qualche risalto improviso. Intorno poi al numero delle ariette, da farsi con le Sinfonie, si rimette alla sua discrezione con mira alla brevità tanto; quì desiderata. In somma il Genio di questa Città inclina, che l'Eroico sia grave, ma vivace, il patetico non soverchiamente languido, ed il giocoso tutto brio; ma facile. Condoni V. S. la libertà di queste mie riflessioni dettatemi dal zelo del ben comune. Suppongo, che riceverà la lista de' musici, per adattare all'abilità delle loro voci la musica, in ciò consistendo la maggior importanza. Con l'onore delle sue umanissime attendo pure i suoi liberi sensi intorno al Drama per ricavare motivi di qualche perfezione.

6. IVANOVICH, *Le memorie teatrali di Venezia*, in *Minerva al tavolino*, Venezia, Pezzana, 1681

a. Dedica: Mostra l'Autore d'avere scritte le Memorie Teatrali di Venezia, col fondamento delle Glorie Grimane, i di cui Teatri sono ammirati dal Mondo tutto. [p. 363]

b. Hò maggiore [ragione] di reverire V.V.E.E. per i veri Apolli, se con la magnificenza de 'loro Teatri, con la generosa profusione dell'oro fanno sentire i più elevati metri e le più isquisite voci. [p. 363]

c. Con i lumi delle vostre Glorie hò formato la chiarezza all'opera; poiche il fregio maggiore nasce dal genio Eroico di V.V.E.E. e de' vostri gran progenitori, per opera de' quali si rinovò a' tempi nostri in questa inclita Città, la sontuosità di più Teatri, punto non inferiore à quella, che in Roma ostentarono i Marcelli, ed i Pompei. [p. 364]

d. Capitolo I: Non vi fù mai alcuna Republica nel Mondo, che meglio superasse tutte le altre Republiche, che quella di Roma; nè alcun'altra, che meglio imitasse questa, che la Republica di Venezia. (p. 369)

e. [I trattenimenti Carnovaleschi di Venezia] sono oggetti di sopraffina Politica, da' quali dipende la felicità del governo, l'abbondanza, ed i giuochi, mediante i quali usati à misura del l'onesto, s'acquista il Prencipe l'amore de' Popoli, che mai meglio si scordano del giogo, che satollati ò trattenuti ne' piaceri.

La Plebe quando non hà che da rodere, rode la Fama del Prencipe, e quando non hà trattenimenti, può coll'ozio facilmente degenerare ne' disegni di pessime consequenze. (pp. 370-371)

f. Principiano le prove dell'Opere in Musica prima nelle Case de' Cavalieri Protettori, ò interessati de' Teatri, e poi sulle Scene, con curiosità delle voci novelle, che poi si godono con genio in tempo di publica Comparsa. (p. 377)

g. Primi sono i Teatri di Musica à principio con una pompa, e splendore incredibile, punto non inferiore à quanto si pratica in diversi luoghi dalla magnificenza de' Principi con questo solo divario, che dove questi lo fanno godere con generosità, in Venezia è fatto negozio, e non può correre con quel decoro, che corre nell'occasioni, in cui da' medemi Principi si celebrano spesso le Nascite, e gli sposalizij à maggior ostentamento della propria Grandezza. (pp. 377-378)

h. Capitolo IV: (...) Ora i Teatri sono capaci di poco numero di persone, in riguardo agli Antichi; di più, che in vece di scalinate, sono fabricati più ordini di Palchetti, la maggior parte à comodo de' Nobili; mentre le Dame vogliono stare smascherate in quelli, e godere tutta la libertà. Nel campo di mezzo s'affittano di sera in sera scagni, senza distinzione di persone, poiche l'uso delle Maschere leva la necessità del rispetto, che s'usava a' Senatori, e alle Matrone di Roma, che comparivano con maestà, volendo anco in questo Venezia, come nata libera, conservar à tutti la libertà. (pp. 387-388)

i. Se v'era figurato il precipizio di Fetonte, si facea piombar' dal Carro qualche misero condannato frà gli applausi Popolari. Lo stesso si facea, introducendosi Muzio Scevola, che abbruciasse la mano, e altre simili rappresentazioni volendo assuefare quel Popolo alle stragi, e agli orrori.

j. Oggi, però è introdotto il Teatro con la Musica, per sollievo dell'animo, e per una virtuosa ricreazione, vedendosi comparire Machine spiritose, suggerite dal Drama, che allettano molto fra le Pompe di Scene ed abiti, ch'appagano al sommo la curiosità universale. (p. 388)

k. Capitolo V: (...) L'anno 1636. nacque generoso desiderio in alcuni miei amici, e compagni in Padova, di ordinar un Torneo; onde io per nobilitarlo maggiormente, presi per mano la Favola di Cadmo, e ne composi l'Introduzione, che fù poi posta in Musica nella forma, che comparve stampata in publica vista. Si fece à questo oggetto serrar un luogo spazioso contiguo à Pra della Valle, e con machine a Cavallo; come si vede in questi disegni, si perfezzionò un pomposo spettacolo. Fù numeroso il concorso di Nobiltà Veneta, di Cavalieri di Terraferma, e di Scolari dello Studio; mentre seguì la comparsa il mese d'Ottobre, destinato per ordinario al villeggiare. Sia stata la fortuna de' Cavalieri, che lo composero, o pure la bontà di chi intervenne, riuscì d'universal'applauso. (...) Di qui venne, che l'anno addietro con la protezione di più Nobili, s'unirono diversi Virtuosi professori della Musica, mediante i quali comparve l'anno 1637 nel Teatro di S. Cassiano l'Andromeda di Benedetto Ferrari Poeta, Musico, e Suonatore eccellente della Tiorba. (pp. 390-391)

l. E quello, ch'è più considerabile, la diversità de' prezzi alla Porta facilita maggiormente i concorsi. Poiche i Nobili, e Mercanti col comodo dell'entrate, e de' negotij, anno il modo di soddisfarsi continuamente, e il Popolo ancora col prezzo assai minorato di prima, come si dirà à suo tempo. (p. 392)

m. [Il Teatro della Musica è] avanzata a' segni incredibili della soddisfazione universale, che si compra à vil prezzo, già introdotto come si dirà à suo tempo da un privato fine di putrido interesse à pregiudizio della Virtù, che già caminava, e sù i Teatri de' Comici, e della Musica col suo decoro. (p. 394)

n. Sono erretti in questa Città quattro principalissimi Teatri, uno situato sù le Fondamenta nuove detto de' Santi Gio: e Paolo, per esser ivi vicino di Giovanni Grimani, che per esser prima fabricato di Tavole, e non tutto sopra il suo terreno, lo trasportò con prestezza incredibile in poca distanza sopra il suo fondo (...) facendolo erger tutto di pietra. (p. 396, citando Martinioni)

o. Capitolo IX: Quanti Teatri siano stati, e sono al presente in Venezia, ed il tempo della loro comparsa. (p. 397)

p. Il primo fu aperto à San Cassiano in Corte Michela, dietro al Campanile. (...) Durò qualche anno; ma fabricatosene nella detta Contrada un'altro, ch'è quello, che al presente si trova degli Eredi di Carlo Andrea Tron, restò desolato il primo, ch'appena oggi convertito in alcuni compartimenti d'affittanze conserva qualche vestigio in ombra. Il presente dunque ha servito da recitar prima Comedie, e poi l'anno 1637. da rappresentar l'Andromeda, che fu il primo Drama, che si sentisse in Musica a Venezia. (...) L'anno 1629 provò gravissimo incendio; fù però rimesso con prestezza. (p. 398)

q. Si recitò in quello [Teatro Novissimo] in Musica sino l'anno 1646, restando poi affatto distrutto, e il suo luogo era dove al presente è introdotta la Cavallerizza dietro a' Mendicanti verso le Fondamenta nuove. (p. 399)

r. L'undecimo à San Gio: Grisostomo eretto con mirabil prestezza l'anno 1678 da Gio: Carlo, e Abate Vincenzo fratelli Grimani d'Antonio, Nipoti, & eredi di Giovanni sudetto, mostrando in questo modo d'aver ereditata non meno la magnificenza che il genio virtuoso, per cui rendono maggiormente cospicua la Nobiltà, e di stirpe, e d'animo. (p. 401)

s. Capitolo XII: (...) Molti Magistrati, che rappresentano la maestà del Dominio, vi anno la competente ingerenza. In ordine a che ogni anno sono tenuti i Principali del Teatro, a far istanza qualche giorno prima delle Recite al Magistrato de' Proveditori di Comune, accioche ordini al suo Architetto di portarsi all'osservazione dello stato d'essi Teatri; se le mura sono sussistenti, e se i Palchetti sono lontani d'ogni pericolo (...) e v'è di mezzo tempo opportuno in caso di bisogno d'applicarvi il dovuto rimedio. (...) Secondariamente non si può principiar la Recita, ne esporre in publico il cartello solito, se prima non si ottiene la licenza da' Capi dell'Eccelso Consiglio de' X, quale ottenuta la prima volta disobliga il Teatro d'ogni altra nuova licenza tutto quel Carnovale. Da questo supremo Tribunale per lo più si prescrive l'ora in cui debba terminar l'opera per il comodo universale. (...) Per ultimo lo Stampatore, che ottiene licenza da' Superiori di dar l'Opera alle stampe, come si pratica con altri libri; prima di vender i libretti stampati, è tenuto, a presentarsi a' Proveditori sudetti di Comune, per ricever la limitazione del prezzo a' medemi, e giusto la medema farne l'esito a beneficio di chi si dira a suo tempo. (pp. 405-407)

t. Capitolo XIII: La spesa, ch'è tenuto à fare il teatro. (p. 407)

u. Ne' principij de' Teatri non caminava il rigore de' prezzi; poiche avea i suoi riguardi la discrezione, e l'onestà, e venivano più gradite, e compatite le fatiche de' Virtuosi; dove al presente il genio è fatto così incontentabile, ch'è di necessità il perder in luogo di avanzare; e per lo più sopra tutti gli utili, che si cavano, si rimette considerabilmente per pagamenti eccedenti de' Musici. Dal principio bastavano due voci isquisite, poco numero d'arie per dilettare, poche mutazioni di Scena per appagare la curiosità; ora più si osserva una voce, che non corrisponda, che molte delle migliori c'abbia l'Europa. Si vorebbe, ch'ogni Scena del Drama caminasse con la mutazione, e che l'invenzioni delle Machine si andassero a ritrovare fuori del Mondo.

v. Queste sono le cause per le quali cresce ogni anno più la spesa; mà non cresce di già; anzi si diminuisce il pagamento alla porta, che pone a rischio d'impossibilitar la continuazione, se non si dà regola migliore alle cose correnti. (p. 408)

w. Capitolo XIV: (...) La (...) riuscita [dell'opera], o buona, o cattiva, dipende da mille accidenti per lo più originati da' giuochi stravaganti d'una ridicola fortuna, che ordinariamente suole sposarsi col giudicio del Volgo. (p. 410)

x. Capitolo XV: (...) L'utile della porta, ch'è fondamento principale dell'interesse, in vece di crescere si và diminuendo con evidente pregiudizio, e pericolo di tralasciarsi la continuazione di questo nobilissimo trattenimento. Il poco prezzo lieva il modo alla spesa considerabile delle pompe, introduce più facilmente il Volgo ignorante, e tumultuario, e fà perder il decoro à quella Virtù, che comparisce non meno per diletto, che per profitto. L'anno primo, che comparì in Venezia il Drama in Musica fù del 1637. Si limitò come onesta contribuzione il pagamento di lire quattro per bolletino, che serve di passaporta nel Teatro. Durò l'uso della medesma inalterabile, non ostante qual si sia fortuna sinistra incontrassero le recite fino l'anno 1674, e durerebbe ancora, se Francesco Santurini quell'anno col comodo del Teatro di San Moise preso ad affitto vantaggiosamente con le Scene, e Materiali, che servirono l'anno innanzi ad una generosità Accademica, e con una mediocre compagnia de' Cantanti non violava l'integrità dell'uso sudetto, con un quarto di ducato alla Porta. Questa novità vantaggiosa piacque all'universale; ond'egli allettato dal profitto, venendogli contrastata la continuazione del Teatro di S. Moise sudetto, pensò, e gli sortì di fabricar il Teatro di Sant'Angelo, col beneficio del regalo di Palchetti, ed aprirlo col prezzo medemo alla Porta l'anno 1677. (...) Gli esempij di novità s'abbracciano volentieri quando ridondano in beneficio. Un calo eccedente la metà allettò il concorso col pregiudicio de' Teatri soliti a ricever le lire quattro sudette, facendo, che il famoso Teatro di San Giovanni, e Paolo, si riducesse doppo quaranta anni di così decorosa contribuzione al sudetto quarto l'anno 1679, e coll'esempio di lui l'anno 1680. quelli di San Salvatore, e di San Cassiano,

y. non rimanendo altro al prezzo primiero, che il Novissimo di S. Gio. Grisostomo; dove si vede impiegata tutta la magnificenza maggiore da' sudetti fratelli Grimani. (pp. 411-412)

z. Capitolo XVI: (...) Dal principio, che comparve il Drama in Musica sui Teatri di Venezia, era contento l'Autore di quella Gloria, che gli sortiva dall'Applauso.

aa. Col progresso di tempo il numero de' Teatri, non trovando così facilmente l'incontro; perche in quei principij pochi erano i compositori; cominciò a dar qualche regalo per allettar maggiormente i genij Poetici alle fatiche del Drama,

bb. che non era aggravato da tanti riguardi, che si praticano al presente. Ogni assunto serviva, ogni intreccio era gradito, ogni frase era ammirata; come si vede in ogni genere di cose, quando compariscono di nuovo. Oggidì s'ascrive a gran miracolo, se la incontrano le più bizzarre, e peregrine invenzioni, disposizioni, & elocuzioni; tanto sono svogliati, e fatti incontentabili gli animi delle delicie più soavi della Virtù. A questa causa fu introdotto l'uso, che tuttavia si pratica di lasciar all'Autore del Drama per premio delle sue fatiche tutto quello si cava dalla vendira de' libretti stampati a sue spese, e dalla Dedicatoria, che si fa a sua libera disposizione, e quest'utile dipende dalla riuscita del Drama, (pp. 413-414)

cc. Capitolo XVIII: (...) Il Teatro è stato prima, e sarebbe ancora di gran bene, se si conservasse il decoro della sua prima origine, se l'abuso non avesse luogo, e se i genii si temprassero di miglior sentimento. (p. 422)

dd. Capitolo XIX: Nacque l'introduzione de' Drami in Musica, come s'è detto, l'anno 1637 sotto il Principato di Francesco Erizzo, e in tempo, che la Republica godea una tranquilissima pace. È dover dunque un trattenimento si virtuoso, e dilettevole, introdotto a' giorni nostri di registrare con esattezza di tutte le notizie più degne; accioché la memoria non termini col suono degli stromenti, e delle voci, come già fece quella delle Tragedie, e d'altre Rappresentazioni Teatrali di Roma, di cui non fù chi con diligenza pari alla presente informasse la Posterità, che ne vive affatto all'oscuro, e che non resti sepolta fra l'ombre allo smorzar de' lumi, che l'accompagnano. Una memoria si degna, che obliga a renderla cospicua, e segnalata, gl'ingegni più elevati con le invenzioni più curiose, e nobili, che uscissero giammai alla vista degli uomini merita d'esser depositata all'immortalità; onde in ogni tempo apparisca il merito della Virtù ad esempio, ed eccitamento di chi n'avrà genio d'esercitarla à sua maggior gloria. A queste Memorie Teatrali di Venezia siegue per tanto un Catalogo generale, in cui dall'anno 1637 (...) fino a quest'anno 1681 si farà distinta, e puntuale menzione (...) l'anno (...) il Teatro (...) il titolo del Drama (...) il nome dell'Autore, e (...) quello del Compositore di Musica. (pp. 423-424)

ee. La prima [tavola] sarà di tutti i titoli de' Drami, e gioverà il sapergli a chi compone, per ischivargli, o pure per diversificare gli assunti sovra le azioni del Protagonista, com'è praticato Ercole con più titoli, Alessandro, e Pompeo. La seconda sarà di tutti i nomi degli Autori, che gli anno composti. La terza di tutti i nomi de' Compositori di Musica. (...) Gioveranno parimenti queste Tavole a molti, che averanno spirito, e talento per intraprender con la fatica virtuosa le carriere d'un Aringo si lodevolmente battuto dalle prime, e più rinomate Penne della Republica Letteraria. (p. 424)

ff. Capitolo Ultimo: (...) Dalla lettura de' Drami citati dalle presenti Memorie nel Catalogo, risulterà appresso i Posteri la lode degli Autori, meglio, che non è risultata nel tempo delle Recite per più cause. (p. 425)

gg. Varie sono le cause, e stravaganti gli accidenti, che accompagnano il Drama sulla Scena, ogni uno de' quali è bastante a dare, e negare l'applauso all'Autore.

Di già si sono veduti alcuni Drami di tutto merito contrariati dalla Fortuna con molto stupore di chi ne professò la cognizione, o perche fosse ordinaria la scelta de' Cantanti, o debolezza di Musica, o mancanza di machine, o imperfezione di Scene, o povertà d'abiti, circostanze tutte fuori della colpa dell'Autore, e nulladimeno ogn'una pregiudiziale alla riuscita; dove all'incontrario alcuni Drami ripieni di difetti mostruosissimi, e per disposizione, e per elocuzione incompatibili, sono stati favoriti dal concorso, o per una voce di nuovo sentita, o per una Musica di metro bizzarra, o per una machina di stravagante invenzione; in somma parendo, che la fatalità per lo più concorresse a favorire i meno meritevoli. Quindi avverrà, che dalla lettura de' Drami citati nel Catalogo delle presenti Memorie, potranno sperare quei Virtuosi, ch'anno affaticato nobilmente l'ingegno, dal giudizio dispassionato de' Posteri la dovuta lode; meglio, che da quello di chi al presente glielo nega per natural'inclinazione, che s'ha d'invidiar la fama d'Uomini insigni, mentre vivono, e di lodarli mentre muoiono.

hh. Considerazioni diverse intorno a' teatri, a' drami, ed agli abusi correnti: (...) Si fanno furti non solo degli Accidenti più ingegnosi; ma anche dell'ariette, e di versi interi, cosi, che talvolta si adoperano pretesti d'amicizie, artifizii di apparenti confidenze, ne v'è più strada sicura di potersi fidare. (pp. 428-429)

ii. Con una libertà indiscreta si comincia a far Notomia della medema [il libretto], e col capriccio di pochi, che pretendono di formar giudizio universale, si lacera, si smove, e si scompone il modello, s'urta l'Invenzione, si difforma la Disposizione, e peggiora l'Elocuzione, in tal guisa, che viene ad esporsi in publico un parto difforme, com'era la statua in Atene. Passando poi alla considerazione della riuscita, equal si può sperare da un componimento disordinato da tante alterazioni? Non v'è scrupolo se s'incorra negli Anacronismi. (...) Non v'è difetto, se la Storia, o la Favola si diversifichi. (...)

jj. Si stima picciol'errore, che con lo stile medesimo si dica l'Eroico, ed il ridicolo; che il patetico, ch'è l'anima del Drama, si ristringa, che l'ariette occupino il luogo del recitativo necessario. (p. 430)

7. GIOVANNI MARIA CRESCIMBENI, *La bellezza della volgar poesia*, Roma, Buagni, 1700

Giacinto Andrea Cicognini intorno alla metà di quel secolo (...) introdusse i Drammi col suo Giasone, il quale per vero dire è il primo, e il più perfetto Dramma, che si trovi; e con esso portò l'esterminio dell'Istrionica, e per conseguenza della vera, e buona Comica, e della Tragica stessa; imperciocché per maggiormente lusingare colla novità lo svogliato gusto degli spettatori, nauseanti ugualmente la viltà delle cose Comiche, e la gravità delle Tragiche, l'inventor de' Drammi unì l'una, e l'altra in essi, mettendo pratica con mostruosità non più udita tra Re, ed Eroi, ed altri illustri Personaggi, e Buffoni, e Servi, e vilissimi uomini. Questo guazzabuglio di personaggi fu cagione del total guastamento delle regole Poetiche, le quali andarano di tal maniera in disuso, che nè meno si riguardò più alla locuzione; la quale, costretta a servire alla musica, perdè la sua purità, e si riempiè d'idiotismi. Fu tralasciato il maneggio regolato delle figure, che nobititano l'orazione, che si restrinse per lo più dentro i termini del parlar proprio, e famigliare, il quale è più adattato

per la musica; e finalmente il legame di quei piccoli metri, appellati volgarmente Ariette, che a larga mano si spargevano per le scene, e la strabocchevole impropriet à di fare altrui parlar cantando, tolsero affatto da i componimenti la forza degli affetti, e l'artifizio di muovergli negli ascoltanti. (pp. 106-107)

APPENDICE III

CARTEGGI E DOCUMENTI

A – Venezia, Archivio di Stato: Scuola grande di San Marco.

1. FRANCESCO CAVALLI a MARCO FAUSTINI, 23 luglio 1654 (*b.* 188: 14), facsimile in Jane Glover, *The Teatro Sant'Apollinare and the Development of Seventeenth-Century Venetian Opera*, tesi di dottorato, Oxford University, 1975

Benche V.S. Eccma negga l'affetto c'hò sempre portato à lei, al suo Teatro, riverenzia insieme à gli Illmi interressati; Le fò sapere, come io ultimamente mi abboccai coll'Illmo Duodo; e frà le cose concertate assieme per frase nella scrittura fermo questi.

Che non si parlasse di far suonare quel 3° stromento, bastando solo la mia esibitione in Voce.

Che fatta la prima Recita mi fosse datto scudi d'Argento 100.

Che ogni 4 Recite mi fossero datto Ducati 50 fino all'interà sodisfattione delli Ducati 400.

Queste cose mi furno cortessissimamente promesse da detto Sre mà non attese poi nella scrittura ch'in vece di fornire (come l'appuntato) li scudi 100 la prima sera gli hà posti doppo la 3a sera. Li Ducati 50 in cambio delle 4 gli hà posti doppo le sei; onde io vedendo che non mi si manteneva in scritto, quel trato ch'in Voce mi s'era promesso, regolai detta scrittura, e si come esso Illmo Duodo sua l'havea mandata à me; Io la rimandai à esso Sre Covretta in questa forma, a ciò fosse sotto scritta, et ultimate queste righe, in cominciato sia questa quadragessma. Veggo però dalle longhezze di questo negº et della dilationi nel concludere, la poca stima che si fà della mia persona, che perciò un Mese fà mi licentiai (con una mia) dall'Illmo Duodo, mà per portar mi la anco più àllungo non vuolare accettarla onde pervenirne à un fine, scrivo questa à lei che servirà per tutta la Compaga e per informatione che se per tutto Dimani, che sara li 24 del Corrente non mi haveranno rissolto con la sotto scrittione alla scritta inviata, io mi dichiaro libero del trattato fin hora havuto insieme.

V.S. Eccma non havrà occasione di dolersi di me, mentre stà à loro Sri l'havermi; dichiarandomi pronto à servirli, mentre mi sij sotto scritta la scrittura, che non è stravagante, ma è confirma del concerto predto: ne è variata in altro (nella forma del pagamento) che di due sere più, overo, dell'esborso delli 100 scudi et di una sera di meno, di questo delli Ducati 50 cosa che non sò credere che vi sij Cagioni di non mi contentare con una sodisfne di si poco momento. Serva però come ho detto questa per avviso, che s'io non riceverò da questa sotto scrittione per tutto mercoredi come sopra, m'intenderò fuori d'ogni obligatione con loro Si. E le b. la mano.

2. CAVALLI, Contratto con Faustini, 24 luglio 1658 (*b.* 194: 266-267), citato in *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, a cura di Heinz Becker, Kassel/Basel, Bärenreiter, 1981, p. 72

Sig.r. Cavalli debba per tre Anni prossimi poner in musica ogn'Anno, un Opera da Rappresentarsi nel Teatro di S. Cassiano, et ciò con li patti e' conditioni infra scritte.

P.o (...) facendo a tutte sue spese far tutte le Copie et Originali che seranno necessarij.

2.o. Che d.o Sig.r Cavalli sia tenuto et obbligato assister personalm.te a' tutte le prove che seranno necessarie come anco mutar parte, alterar, sminuir et aggionger quello fosse necessario nella musica et servitio dell'Opera secondo l'occorenze et emergenze che succedono in simili Occasioni.

3.o. Non possa (...) nel corso di d.ti 3 Anni poner in musica altra opere che s'havesero a recittare in questa Città cosi in Theatri Publici con pagamento come privati (...) senza il quale detti Ill.mi et Compagni non sarebbero devenuti alla stipulatione della presente scrittura. Non resti però prohibito ad esso Sig.r Cavalli il poner in musica in d.o tempo Opere che fossero per recitarsi fuori della Città.

4.o. Sij tenuto d.o Sig.r Cavalli sonar nell'Opera il P.o istromento ogni sera che si recitera. (...) Et all'incontro per recognitione delle soprad.te obligationi, detti Ill.mi et Compagno s'obbligano d'esborsar ogni Anno al d.o Sig.r Fran.co Cavalli D.ti Quatro Cento correnti da £6 ij 4 per ducato (...) fatta la P.a Recita gli sijno contati D.ti 150 et per il restante, ogni 5 Recite, D.ti 50 sino all'intero pagamento, dovendo però li detti D.ti 400 esserli pagati senza alcuna contraditione à tutti li modi ò siano poche ò molte le recite che si faranno dell'oppera.

3. CAVALLI a FAUSTINI, 8 agosto 1662 (*b.* 188: 380), facsimile in Wolfgang Osthoff, *Cavalli*, in *La musica*, Torino, UTET, 1966, vol. I, p. 829.

a. Alle sue instanze (...) a quelle (a nome suo) fattemi dall'Ecc.mo Minato non ho potuto resistere, onde hò condisceso à compiacerla e servirla, col porre in musica l'opera si come ho sempre fatto, sebene havevo stabilito di non prendere più questo impaccio;

b. ma à questa affettuosa risolutne mi s'interpone un intoppo, posto però da V. S. e non da mè; perche ella vorrebbe due opere, et io per il poco tempo, non posso prometterglile, havendo anco altri miei interessi proprij, che mi tengono occuppato. (...) S'assicuri, che se il tempo me lo permetesse [non] risparmiarei fattica anco d'àvvantaggio [di acconten]tarla in tutto.

4. CAVALLI, Contratto con Faustini, 29 giugno 1667 (*b.* 194: 50), citato in Bruno Brunelli, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», 3 (1941), pp. 334-335

Il Sig. Franco Cavalli s'obbliga di poner in musica con tutta diligenza, et applicazione un'opera all'Ecc.o Sig. Marco Faustini, che nel presente Anno deve rappresentarsi nel Teatro di S. Gio. e Paolo, dovendo assister alle prove et occorrendo anco aggiunger, alterare, et levare quelle cose, che fossero necessarie, et occorressero conforme alla sodisfazione d'esso Sig. Faustini, al quale doverano restare l'originali.

All'incontro esso Sig. Cavalli (...) conseguirà dal d.o Sig. Faustini ducatti quattrocento cinquanta, ciascuno di lire sei soldi quattro per ducatto, quali gli saranno (...) pagati dal d.o Sig. Faustini le prime quattro recite.

5. PIETRO ANDREA ZIANI a FAUSTINI, 25 luglio 1665 (*b.* 188: 82-83)

a. Mi pare che l'opera sia un poco secca particolarm.te solliloquij assai lunghi, come sterile di Canzonette. Vedrà che ho cavato anco qualche arietta di più del suo aviso per rallegrarla più che sia possibile ma dubito (se non la guarnisse di Arie) vogli buttar inseriora; lei sa l'uso hodierno, e li solliloquii così lunghi vengono abborriti da tutti sì che io l'aviso per tempo acciò si risolvi per il meglio. Io ho troppo in urto prima l'opera del Beregano che ha molto grido sì per esser nuova e desiderata, come perché è in gran stima; e la Doriclea (e ben belliss.ma) mà è opera vecchia e già sentita altre volte per la poesia, e veramente non mi pare che possa star a petto del Tito. (...)

b. Quanto poi al regallo che dice di farmi di 200 ducati per la mia fatica col movermi in Consideratione quello hebbi l'ultima volta per l'Amore Guerriero etc. (...) per haver fatto un Annibale in sei giorni, col espormi à cimenti così pericolosi, ho saputo far guadagnare a V. S. tanto che non solo ha pagate tutte le sue spese in un Anno, che egli sovrastava tanta Rovina ma ha saputo molto bene regalare tutti li musici, ed a me causa principale di tanto beneficio, non solo mi si è dato regallo, ma mi si levò 70 ducati del mio solito salario, e se bene non fu lei la cagione di farmi operare, ma altri, tutto ciò lei hebbe il guadagno, ed io la lode come il Corvo ed altri il formaggio.

c. (...) Se lei paga un musico 150 e 100 doble l'uno, perche à un Maestro di nomina che è la prima careta di far comparire un opera, non se gli dovrà dare almeno ò l'equivalente ò poco meno?

6. ANTONIO CAVAGNA a FAUSTINI, 17 ottobre 1665 (*b.* 188: 212)

Io resto molto confuso et perplesso nel sentire la compagnia che tiene così diversa da quello c'hammi di prima insinuato, non havendo Donne di credito et pochi homini, questo mi passa l'anima; in quanto alla mia parte havevo già pensato et trovato il loco in due patti dove si potea aggiongier senza alteratione una arietta (...) per altro poi io intendo di cantar sopra li instrumenti della orchestra accordati al giusto tono di Roma, e non più come ho fatto nella Statira, nel Teseo et altri, e questo per esser di maggior vantaggio alla mia voce, e lo dico io hora acciò niuno si lamenti di ciò.

7. CAVAGNA a FAUSTINI, 2 novembre 1665 (*b.* 188: 46v)

In quanto all'arietta di dolce foco io non trovo bene di riccantarla per esser cosa molto affettata et mendicata onde potra farlli fare una musica nova. L'aria io non la tengo ne meno.

8. SEBASTIANO CIONI a FAUSTINI, 6 novembre 1665 (*b.* 188: 129-130)

La Signora Anna stuona. (...) Non la vogliono più sentire. (...) Signor Cavagnino resterà molto scandalizzato quando si vedrà a petto una Donna tale.

9. PIETRO DOLFIN a FAUSTINI, 12 novembre 1665 (*b.* 194: 115)

Mi piacque [l'opera] per ogni rispetto (con la considerazione però d'esser à Verona) così la Sig.ra Anna rapresentante la parte di Romilda mi spiaque ad un [tal] segno, che mi riescì insoportabile, nè solo à me, ma à tutti chi erano con me, et à tutta l'assistenza dandogli ogni volta ch'usciva si può dire la subiata per il riso, che facevano ne' suoi trilli, et nelle sue cadenze. È tanto odiosa, che lei sola è bastante di precipitar un'opera et tanto sgraziata che l'altra di Mantova, et Orsetta paiono angioli.

10. ZIANI a FAUSTINI, 28 novembre 1665 (*b.* 188: 354)

Non hò più inteso che il S. Giuseppino, fratello del S.D. Giulio Cesare, faccia il Contralto come lei mi significa per il restante della parte d'Euristo che doverà esso recitare. Ne hò parlato perciò col sud: S.D. Giulio e m'ha appunto risposto che ciò gli pare impossibile, mentre lui ha sempre cantato il sop.o; che ben è anco vero che tal Volta cantò il contralto, che potrebbe essere che di nuovo gli fosse venuto questo pensiero di cantarlo, onde non partirò dal suo ordine, e gli scriverò que poco che avanza in contralto. Devo dirle che la parte del Nocchiero e di Lerilda nella prima scena del 3.o Atto non è stata da V.S. assignata per chi la dovrà recitare, che perciò io per non perder tempo ho messa la parte del Nocchiero in Basso per D. Giacinto, che mi pare proprio (tanto più che ha pochis.ma parte) e quella di Serilda l'ho posta per un soprano che vedo ne ha d'abondanza. Resta solo che anco V. S. mi avisi (se pure sarà in tempo) la parte nel 3.o Atto per la Vecchia Elibea, che non la vedo notata nella destinatione delle altre parti che io penso in tanto (per non perder tempo) di porla per il Sig.r Antonio da Murano che fa la parte di Idiotea che osservo non comparisce in Scena un tempo fà. (...) V.S. osserverà ne la scena 12 del 2.o Atto la Cantata in forma di lamento d'Alciade, *Più per me non vi è contenti*, che è la mia favorita per il S. Cavagnino, che stimo portera il Vanto di tutto il resto, put che sia cantata adasio e le Viole discrete, e qui piace tanto à S.M. che ne ho fatto copia e aggionte parole per non perderla.

11. ZIANI a FAUSTINI, 9 maggio 1666 (*b.* 188: 279)

a. Può rengraziar il Cavalier Beregano quella Virtuosa da Roma che ha sostenuta la sua opera che del resto il Tito era ito. Per il verso non se può aggiungere, ma per l'intrecchi è stato pochissimo stimato et il Pompeo molto più per la Grandezza e Pompa nella scena che qui viene predicata per singolarissima e anche più di San Gio e Paolo.

b. Prego Dio gli dia buona fortuna, e si come io prego Dio di accomodar ben bene i fatti miei per non più faticare in simili materie, così loderò sempre il Signor Cavalli à rinunziar le armi al Tempio mentre non altro che l'età, e le comodità le rendono di poca sodisfatione. Lui è gran Virtuoso e sarà anco maggiore quando che non havendo lui dibisogno di faticare volontariamente si ritirerà.

12. ZIANI a FAUSTINI, 12 giugno 1666 (*b.* 188: 268)

Quando io veda V. S. sola a recitare in Venezia, dirò sarà la prima volta, ma non lo credo. Se fosse direi (V. S. mi scusi) che in Venezia tutti li matti fossero divenuti savii. Si racordi che anco lei haveva fatto voto di non più impegnarsi etc. Il teatro di

S. Salvatore fu fatto in un tempo che lei doveva esser sola per ogni rispetto e questo sempre farà contraposto al Grimano. È troppo un bel gioiello, se Marco Mozzoni havesse hauto buona direzzione, e compagnia fedele etc. Non haveria totalmente perso, se bene sono informato che il suo male non è tanto quanto vien fatto.

13. GASPARO ORIGO a FAUSTINI, 2 ottobre 1666 (*b.* 188: 292)

Mi ha detto che ottima resolutione farebbero a far recitare in loco di questa l'Argia o l'Alessandro, e che quando si risolvessero di far recitar l'Argia la Sig.ra Giulia s'obligarebbe, che l'Apolloni autor dell'Opera gl'aggiungerebbe e leverebbe tutte le scene che volessero (...) solo gli dico che mutandosi Opera, levarebbe ogni dubbio della parte, tanto più che la Sig.a Giulia molto è inclina havendo l'essempio di ciò che fece la Rosilena.

14. FAUSTINI a GASPARO ORIGO, [?] ottobre 1666 (*b.* 188: 294-295)

Tutte due l'opere sono del Sig. Gio: Faustini di felice memoria mio fratello, che morì 1651 in età giovenile di anni 30. [*sic*] et che ha stampato et faro recitare 14 opere [tutte composte in musica dal Signor Cavalli et dal Signor Ziani] & che fù amirabile nell' inventione [et dalle quali tutti questi Sig.i che sin hora hanno in questa città fato opere hanno rubbato l'inventioni bellissime di esse] et che vengono quasi ogn'anno recitate nelle principali Theatri musicali d'Italia; onde consideri V.S. Ill.ma se Io sono per tralasciare di far rappresentare queste, che sono da lui state lasciate per predilette et promesse nelle sue stampe per far rappresentare l'Argia et Ales.o opere già fate et viste in Venetia; (...) la prima d'Alciade fù stata lasciata (...) in tutto perfettione; la seconda intitolata il Tiranno humiliato d'Amore meno perfetto. Sarea indecenza toccare in alcuna parte il belliss.mo soggetto; ho fato fare l'atto primo dall'Ill.mo Beregano, et più non havendo lui potuto continuare il 2.o es 3.o [no date] a soggetto [valorosi.] valoroso, che molto bene hà inserito [nel genio] della [...?] onde l'opera sarà amirabile per ogni rispetto. Sono stato troppo prolisso con questa parte, ma si scuserà, perché son troppo interessato nel [fare rappresentare] l'opere d'un mio fratello, inalzate al magior segno da tutti che le ha sentite, et per orazione delle quali ho pigliato il Teatro.

15. CORESI a FAUSTINI, 3 novembre 1666, (*b.* 194: 14), citato in Brunelli, *L'impresario in angustie*, pp. 333-334

Circa al prologo che V.S. mi manda sono quattro parole e ben corte, però la prego con tutto l'affetto dell'Anima a non me lo far fare, perché non havendo io mai fatto prologo non voglio ne ancora cominciare, e questa parte è una parte che ogn'uno la puol fare.

16. CAVAGNA a FAUSTINI, 14 [novembre] 1666 (*b.* 188: 37)

Due cose sole mi spaventano, l'una, di dover cantar con la Maschera da Moro, cosa non più usata da me, et non mai compresa che doppo haver letto il terzo atto; l'altra dover cantar in mezo di due angioli, la Sig.ra Antonia et la Sig.ra Giulia; la canzonetta che mi manda per agionta mi scusi chi l'à fatta, è per un contralto et non

per Soprano, et molto diferente dalla maniera del Sig.r Ziani, onde mi contentarò cantare il duetto et che la Sig.ra Giulia canti la sua canzone sola.

17. Coresi a Faustini, 13 giugno 1667 (*b.* 188: 164)

a. Mi pare che nel principio ci sia di gran dicerie, come sarebbe nella scena quarta dell'atto secondo, dove dice (Piange Olinda), la quale è una diceria che non puol mai far bel sentire, che, come sà, a Venezia bisogna sfuggirle.

b. Nella scena seconda dell'atto terzo vi è una canzona, la quale comincia (Ride il core), la quale non val niente essendo già stata vista dai primi virtuosi di Roma, però o V.S. la faccia mutar lei o vero la farò mutar io, non havendo io altra fine se non che mia moglie quest'anno si faccia honore, però bisogna che lei si contenti che la parte si accomodi dove è bisogno, che così resterà V. S. ben servita e noi sodisfatti. (...)

c. Mi favorisca presentar l'inclusa al Sig. Francesco Cavalli, al quale io dico dove arriva mia moglie acciò egli possa ben favorirla.

18. Giuseppe Donati a Faustini, 23 luglio 1667 (*b.* 188: 174)

Dal Sig. Coresi mi vien dato per parte sua una lettera come anco la parte di Merpe dove la trovo sattisfattione, ma per esser un poco troppo alta bisogna accomodarla però in qualche loco si che per non far torto al compositione di essa; senza [il suo] consenso non la moverò ma per esser cosa di poco momento credo sia per contentarsi non ne havendo di bisogno solo che nelle cadenze avezo in certi luochi che stà ferma nel alta dove senza muovere il Basso continuo si puol accomodare che non perdi la sua solita armonia, si che senza suo avviso non moverò nulla acciò conoscha ch'io non pretendo di mettere le mani ove non mi tocca.

19. Coresi a Faustini, 13 agosto 1667 (*b.* 188: 169), citato in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 337

Ho ricevuta la parte di Caristo, quale rimando a V.S. in dietro perché non è parte da mandare a dun pari mio (...) e se l'anno passato pigliai detta parte fu perché lei non me ne dede altro che una scena, ma adesso che l'ho vista tutta, hò scoperto la poca stima che lei fa di me (...) però, V.S. mostri questa parte a Venezia, che vedrà che è una parte da darla al minimo straccion che sia tra i musici.

20. Coresi a Faustini, 27 agosto 1667 (*b.* 188: 166), citato in Brunelli, *L'impresario in angustie*, p. 338

Io sempre gli ho detto che non mi curo di recitare come non hò parte da farmi honore, e per esser le parti da farsi honore non basta l'haver quantità di versi, che se fussero mille versi tutte botte e resposte, queste non si chiamon parte bone, già che lei ò non lo conosce ò non lo vol conoscere; non vi essendo in quella parte nè anche una riga di canzona.

21. Coresi a Faustini, 10 settembre 1667 (*b.* 188: 167)

Nel terzo atto non ci ha altro che seconda e terza scena, onde mi pare impossibile che non ce ne sia d'altra, però avverta non haverne lasciata qualche scena, perché

ella finisce con quel duo che dice: «vincerai-vincerò» e poi quella canzonetta che è chiusa dell'opera.

22. Faustini ai fratelli Grimani, 15 dicembre 1667 (*b.* 188: 199-200)

[che] i detti Illmi Grimani (...) habbino facoltà libera di far recitare in esso [SS. Giovanni e Paolo] l'opera del Meraspe di già principiata, e proseguirla per tutte quelle recite che stimeranno più proprie senza ingerenza alcuna di esso S. Faustini, dovendo tutto l'utile che se ne ricaverà così di bolettini come de Scagni, cedere solo a loro benefitio. E' di più anco possano fare rappresentare d'altra opera dell'Eliogabalo composta dal S.r Aurelio Aurelli o altra, che fosse di loro sodisfattione.

* * *

B – Hannover, Staatsarchiv: Aktes-Korrespondenzen italienischer Kardinäle und anderer Personen, besonders Italiener an Herzog Johann Friedrich.

1. Francesco Massi, 13 dicembre 1669 (Cal. Br. 22, vol. IV, n. 627, f. 152)

Devo dar parte a V.S. di haver visitato il povero Sig Aurelio nostro quale, dopo la sua malatia che lo condusse all'estremo, è rimasto come un cadavere, affatto distrutto. Iddio ha voluto preservarlo per il bene di quelle sue povere creature, casa povera di fortune, et hora affatto caduta in miseria. Stimerei atto degno della Pietà di V.S. il farli qualche pietosa rimostratione per sostenerli.

2. Pietro Dolfin, 26 dicembre 1669 (vol. II, n. 625, f. 405)

Come là ben nota impareggiabile generosità di V. A. S. m'hà impedito pubblicamente dedicar la mia Ermengarda alla sua autorevol protettione cosi l'humilissima riverenza mia mi ha prohibito appogiarla ad alcun' altra persona mentre non ha chi può guidarmi nel mondo, che l'A.V. Sua. Se nelle stampe però non ho fatto spiccar il suo nome resta ben impresso nel mio core divoto, col quale non ho mancato di presentargliela com'hora pur faccio, (...) [solazione]. Riceveti adunque il Drama per l'A.V. e per la Sig.ra sua, qual è certo riuscito con grande applauso non per la debbolezza della compositione poetica, mà per la dolcissima musica del Sig.r Sartorio, comendata al più alto segno da tutti, e per la [presenza?] della mia nova cantatrice, che non da loco a S. Gio e Paolo.

3. Massi, 20 agosto 1670 (vol. IV, n. 627, f. 196)

Questa nobilissima sfera [di donne] riceve mirabile adornamento dalla Bellissima Giovinetta Cantatrice che esso Sig Pietro [Dolfin] tiene presso di se; la quale fatta eccellente dal continuato studio e dalla sonorissima voce è però l'idolo amato dello stesso Sig. Pietro, che ne vive a meraviglia geloso; a questa, già pose l'occhio addosso quel caro concupissibile lupatto del nostro Sig. Nicola; ma il Sig. Pietro, che è formica, non lo vuole d'intorno. Accortosi di ciò il Sig. Nicola, per far dispetto al Sig. Pietro nello stesso tempo che questo componeva il Dramma per San Zuanne, e Polo, si è messo lui a rintracciare l'occasione di intrudersi in quel Theatro, et ha fatto tanto, che

si ha fatto dar parola di esser insomma lui il melodrammatico per quest'anno. Il Sig Pietro che già haveva composto il Dramma non si è cavato, ha ceduto questa Bizzarria al Sig. Nicola; quale, presso li Sig. Grimani ha fatto tanto, che sia restato con uffici impegnato il Sig. Pietro a dar, tra gl'altri famosissimi Virtuosi, e virtuose, anco la sua dolcissima, onde il Sig. Nicola, vive hora a bocca dolce di dover pure con questo artificio pascer nel teatro la vista, e d'insinuarsi se le potesse venir fatta. Ma altro e tanto accorto l'altro, che già vede la furberia amorosa, si è premunito coll'animo deliberato, di non lasciar il suo bene, nè meno per un momento; onde se V.A.S. sarà a Venetia per questo Carnevale, potrà godere di trovarsi spettatore di due drammi ad un tempo, l'uno in musica, e l'altro in prosa, l'uno coll'attione delli giuochi Pantomimi alla muta, e l'altro con le note, e con le voci. Così di Barzelletta in Barzelletta haverà doppio godimento, in vedere nell'una rappresentare i finti, e nell'altra, i veri amori.

4. DOLFIN, 19 dicembre 1670 [1671] (vol. II, n. 625, ff. 409-410)

Mancandomi di quà l'occasioni tutte di dimostrare all'A.V.S. l'Illma mia oservanza, prendo questa picciola congiuntura di trasmettere alla sua gran bontà le due opere, che sin hora si van rappresentando l'anno corrente. Dalle medesme intenderà la loro essenza, quale pare a me poco buona sebben questa da S. Luca riesce bene et la altra ha dato un crolo che se la copia d'esquisiti Cantanti non la sostentasse si sarebbe sin hora chiuso il Teatro, ne all'A.V.S. scrivo le distinte informationi dell'una e dell'altra parte, per non portargli soverchio il disturbo, già tutto havendo significato al Sig. Antonio Sartorio suo Mastro di Cappella. Replicherò solo ciò ch'à lui scrissi. Quanto alli due virtuosi di Costà, che Vicentino si fa gran honore, mà che il povero Mutio ha una parte così contraria alla sua attitudine (facendo quella d'Ercole) che non può far spiccare la sua virtù. Viene però somamente lodato il suo Canto, et nella ventura opera certo vien detto ch'egli spiccherà grandemente. La putta di mia casa fa il dio caduto, ottima riuscita se ben anch'essa ha una parte per lei non propria.

5. MASSI, 26 dicembre 1670 (vol. IV, n. 627, f. 224)

Nel Teatro di S. Zuanipolo è cascata la prima opera cioè è restata senza concorso; et ivi hanno rimessa insieme la Dori, quella bell'opera tanto applaudita, dove Giulia Romana faceva sentire meraviglie, quale riproduce nello stesso teatro con più zucchari, e con più Netare che non fece nelle prime scene.

6. MASSI, 6 febbraio 1671 (vol. IV, n. 627, f. 227)

L'opera del Sig. Nicola [*Heraclio*] è così bella, che non satia mai. Tale è il concetto che se ne forma, che il Sig. Nicola si è Deificato in quel Teatro, dove, se lui non dirà, niente sarà fatto per l'avvenire, e se lui inventerà nuovi mondi di esquisitezze, concorreranno tutti per ammirarlo; non trovandosi veramente sogetto che lo pareggi nell'Inventione, nella magnificenza, e nella Piramide del suo Ingegno.

7. DOLFIN, 15 APRILE 1672 (vol. II, n. 625, f. 420)

Et se ciò credessi, o almeno sperassi, vorrei stimolar alla recita d'opere in S. Salvatore molti che hanno intentione di formar nova Compagnia quando potessero havere il Sig. Antonio Suo Maestro di Cappella. Non solo per la di lui ben esperimentata virtù, ma perch'egli tiene il potere d'accordo de' Principi di Baviera e del Formenti, quali si dichiarano, che se il detto facesse la musica sarebbero infa[llibilmente?] del partito suo. (...) Anche Giulia si potrebbe havere, non fermata da Grimani, anzi come licentiata havendo scritto per Tonina, Ciecolino, e di già in parola col Sig Vend[rami]no. Lucretia sua humilissima serva in tal caso sarebbe pur del partito.

8. MASSI, 9 dicembre 1672 (vol. IV, n. 627, f. 271)

Si vanno preparando li Teatri delle opere, conforme al solito (...) è venuta la solita sirena del Tevere Sig. Giulia per far languire il Teatro Grimano colle sue dolcissime tenerezze; si è detto che sia per venir Ciecolino, ma non si vede ancora comparire.

9. MASSI, 16 dicembre 1672 (vol. IV, n. 627, f. 273[v])

Già si è aperto il Teatro di S. Luca, dove già due volte si è recitata l'opera intitolata l'Orfeo, dramma dell' Aurelij, e musica del valoroso Sig. Sartorio, Maestro di Cappella di V.A. S. Li Drammatici principali sono li virtuosi di V.A.S. molto applauditi, e particolarmente il baritono, lodato anco dalla Piramide [Beregan], se bene è il mecennate di San Zuanepolo, assai lo loda, e vi è la cantatrice romana detta Tonina [Antonia Coresi]: di voce meravigliosa esquisita, furba, et attrattiva per esser Romana, mà di maniera non arriva all'altra detta la Dori [Giulia Masotti], stimata però valorosa; et il Sig. Nicola [Beregan], se bene è Giuliano, mutarebbe volontieri casaccha, perche questa Tonina è più buona robba, et ha più amabil volto, e più belle sembianze; più brillo, e più succho, et anco più flessibile; dice però esserne padrone, e gode in se stesso; l'opera è ben galante, più Pastorale, che cosa Heroica. Ha grandissimo concorso, perche è la prima, che sodisfa nel bel principio. Hor là, concorrono tutti i soli[ti], et in pomposa mostra riempino i Palchi.

10. DOLFIN, 23 dicembre 1672 (vol. II, n. 625, ff. 436[v]-37[v])

Sappi adunque come mirabile riesce sin hora la musica del Sig[r]. Ant. [Sartorio]. Li musici di V.A. l'uno piaciuto in estremo da moltissimi: più del Torto Fusai, et è il Baritono. L'altro pur piaciuto, et da mè stimato il meglio di ogni altro soprano per la maniera seben debbolissima di voce anco minorata doppo l'arrivo in Venetia. L'opera intitolata l'Orfeo dell'Aureli (che da mè sarà il primo ordinario all'A.V. trasmessa) pessima, gl'altri musici ascoltabili, Tonina Divina, così che la Pia peggiorata anco nella crudezza della voce dall'anno passato in quà non fa figura alcuna. Scene, et Abbiti pur ordinarii, et priva di ogn'altra curiosità, che dell'accennate. Ma che dirà l'A. V. quando sentirà un altra curiosa novella a publica gloria del suo sire. Antonio Sartorio, Sappi che doppo esser stata composta in musica la 2[a] opera dal valoroso acreditatissimo Cavalli, per non piacer la medesima alle prove, per esser quella mancante di briose ariette l'ha tolta al med[mo] Cavalli e data dà riffare al Sartorio, quale doppo haver fatto passare col mio consiglio complimentoso ufficialmente col detto l'hà doppo gl'avisi delle sue benigne grazie presa,

et hoggi darà principio à comporla con tanto suo honore, et utile ancora, quanto l'A.V. potra argomentare. (...) Lucretia poi che per le grazie dalla sua generosità ricevute può ardire di porsi anch'ella in questo numero, non reciterà quest'anno per quanto si crede sin hora, mentre ricercata (come dal A.V.S. in altra mia significai) dà gl'Ecc Vend[rami]no & Molino per la 2da opera havendogliel'io concessa con la riserva di voler ceder per la parte destinatogli questa osservata da me per inferiore à quelle dà le sostenute benche debbolmente: negl'anni passati, io non hò voluto, che reciti, onde in suo loco ho fermato la putta protetta dall'Ecc. Sigr Leonardo Loredano, quale per quello che s'è pubblicato doppo esser stata sentita da gl'interessati, e da altri, non si può sentire; onde dà una parte temendo, ché col pomo guasto rovini gl'altri buoni, dall'altra temendo di disgustar il Prottettore non sa, che fare gl'interessati medesimi, et io quest'anno godo fuori d'ogn'altro impiccio, che di quello che potesse apportarmi qualche torto che venisse [inperito à sen di V.A. quale non posso sin hora prevedere, ne credo possa succedere. Al S. Giovanni e Paolo pur son confusi per la ondata conseguita di quest'anno, non havendo d'esquisito che Giulia.

11. Dolfin, 30 dicembre 1672 (vol. II, n. 625, f. 439)

a. Io non glie l'hò voluta concedere, dicendogli che se l'havevo negata à quegli di S. Luca per la parte non di mia sodisfatione non era di dovere, ch'io la concedessi à loro, come si suol dir per stroppa buco per imparar la parte in due giorni è stata adunque fortunata a non esser con quei straccioni.

b. È capitato il Sig. Ant. Rivani detto Ciecolino, che volontariamente è venuto à recitare nella 2da opera credo partito dalla Maestà dell'Imperatrice con molta sodisfattione della medesima al solito della sua impertinenza.

c. À S. Gio. Paolo hà dato cativo augurio a buoni successi che potessero li Sig. Grimani sperare la morte del povero Gio. Ant. Borretti maestro della musica di detta opera, ben conosciuto dall' A.V. et che sicuramente dalla sua bontà compatito, spirò ieri doppo quindici giorni di male perche la sua opera andasse in Scena, onde se la medesima [*Domitiano*] formava l'esequie alla sua morte non poteva che riuscir funesta. Riceverà l'A.V. li due libretti, che con la presente gli trasmetto, come farò pure degli altri due dell'opere seconde con le distinte notitie d'ogni successo, et a buon conto. Le giuro, che s'imortala il Sig. Ant. [Sartorio] per la benignità di V.A. quest'Anno, mentre il marito della Sigra Tonina mi hà questa mattina detto esser meravigliosa la parte del primo atto data alla medma della seconda opera [*Massenzio*] e può dir di restar solo in materia di compor opere hor ch'è morto il povero Borretti certo in tal facenda esquisito.

12. Massi, 30 dicembre 1672 (vol. IV, n. 627, f. 266v)

Il Teatro Grimano non riesce con applauso per altro rispetto che Sig. Giulia, e per le scene, lo vince quello di San Luca, ne l'uno ne l'altro molto a proposito, perche mancano le due colonette dell'anno passato; la Sigra Lucretia, et il castratino Lassi. Anco a San Moise si fa opera in musica, e non si fa pagare alle porte, ma dispensano bollettini; chi ha palco proprio, non paga manco all'entrare, et è

accomodato di quattro bollettini per goder nel suo palco quattro amici cosi gratis; e quelli che non hanno il palco pagano li bollettini, et il palco se lo vogliono.

13. Nicolà Beregan, 30 dicembre 1672 (vol. I, n. 624, ff. 172-173)

Hieri sera li 30 Xre fù dato principio all'Opera di S. Gio. e Paolo intitolata il Domitiano del Noris la quale veramente è posta superbamente in scena con bellissime rappresentanze ma cosi povera di cantanti che fa compassione e fuori della Signora Giulia non hanno soggetti che la cantino, à talé stato sono ridotte l'opere di Venetia. è vero che quelli di S Lucca non ostante un'opera stracciata dell'Aureli intitolata l'Orfeo per havere huomeni migliori trionferanno à confusione de S. Gio. Polisti. (...) La Lucretia del nostro S. Pietro Dolfino ricercata ultimamente dalli Sig Grimani non hà prudente[mente] voluto recitare, sapendo, che con una compagnia di tal [carico?] poco poteano riuscire le cose.

14. Massi, 8 gennaio 1673 (vol. IV, n. 627, f. 520v)

È riuscita molto piacevole l'opera di San Moise, e vi è stata assai gente, massime per il vantaggio che non si paga alle Porte; e per questo sarà quest'anno il più frequentato di tutti gli altri Theatri.

15. Massi, 13 gennaio 1673 (vol. IV, n. 627, f. 493)

Qua non corrono novità. San Moise ha grandissimo concorso, e ne penuriano gl'altri theatri. È arrivato qua Cecolino, ma tardi per recitare. Ho inteso che è stato da V.A.S. Procurerò di vederlo.

16. Dolfin, 20 gennaio 1672 [1673] (vol. II, n. 625, ff. 440v-441)

a. Questa sera farà l'ultima recita della prima opera al S. Luca, et mercordi si darà principio alla 2da che mirabile riuscirà per la musica del Sig. Sartorio composta in così breve tempo. Li musici suoi continuano poi con l'universale applauso, et il Gratianini estraordinario piace così che nella 2a opera fà la prima parte mentre prende il titolo dal suo nome Ciecolino poi che per quant'egli afferma (et si va scorgendo veridici i suoi detti) non è partito con disgratia, ma di sotisfatione di Sua Maestà, stà così bene in voce, che estraordinariamente darà nel genio. La Putta dell'Ecc. Sig. Leonardo Loredano, ch'à forza di Broglio, non havendo io voluto, che reciti Lucretia, è stata presa per la 3a parte, riesce insoportabile.

b. Anco à S. Moisè si fa un opera, senz'altra spesa che quella del Palco, mà è tanto poco di buono, che più d'una volta non torna il conto di vederla, e pur questa hà l'applauso, et è sempre ripieno il Teatro.

17. Massi, 27 gennaio 1672 [1673] (vol. II, n. 625, f. 442)

Dopo l'andata in scena dell'opera di S. Gio. e Paolo ha certo accumulato concetto l'Orfeo di S. Luca, così ch'a tutta la Città è riuscita dispiacevole la fermata di quello per far la seconda quale ancoche riesca bene son sicuro che bisognarà tornar a fare per un paio di volte per sodisfar l'utile. L'Orfeo mentre sebben l'opera era Aureliana, haveva però qualche buona scena et la musica haveva

modo di spiccare tra tante belle ariette. Dimani sera si darà principio alla nuova [*Massenzio*], et io non manco di trasmetterla all'A.V., pregandola compatirmi se non le mando questa ne l'altre legata per haver havuto anco gran fattica a poter far acquisto alle tre di questa notte dell'acclusa come la prima che sia uscita dalla mano dello stampatore. Io non posso dargli relatione alcuna di questo per non haver mai voluto veder, nemmeno una prova, et per la compositione, l'A.V.S. havrà sotto l'occhio la medesima da farne più prudente giuditio. Per quel poco ch'ho letto ho trovato che nel voler adornar il Drama ha il Poeta piantata una selva di Eruditioni così folta, ch'ha oscurata la compositione, et perdendosi il gusto ha nella povertà degl'accidenti durato fattica ad uscirne il bene. Tant'è non mi formalizzo su l'opinione mia, ma venerdi prossimo gliene portarò le più certe notitie dall'esito delle recite.

18. DOLFIN, 3 febbraio 1673 (vol. II, n. 625, f. 444)

Servirà la presente per semplice informatione dell'opera di S. Luca et de servitori di V.A.S. La medesima adunque riesce mirabile, per due capi. L'uno per la musica bella bellissima et meravigliosa, per esser stata composta in tredici giorni in loco del altra dello stesso Maestro, et meglio ancora della prima. Onde in parola d'honore e con la mia solita ingenuità le giuro che ha obbligatione il Sartorio all'A. S. della vita stessa havendolo con il suo benigno bene placito reso nella fama imortale, et unico, non havendo certo chi l'uguagli, per detto universale. L'altro capo è l'esquisitezza de musici, tra quali il suo Sire Gratianino spicca meravigliosamente bene cosi che mi ha fatto risvegliar la vena per haverlo una volta in una mia opera (...) che in cinque giorni ho fatto un atto della medesima.

19. MASSI, 24 febbraio 1673 (vol. IV, n. 627, f. 435v)

A quest'hora ho dato l'ordine diretto al Sig. Daniel, che siino pagati li due Palchi di V. A. S. a San Samuele, et a San Zuanepolo; e sta bene l'esser pontuali a pagarli, perche non resti un minimo attaccho, o pretesto da metterci in continguenza di qual che lite. Che mano in mano farò che siino pagati anchor quelli di San Moise, e di San Cassano, et io conservo le ricevute dell'ordini della sudetti pagamenti.

20. MASSI, (...) 1673 (vol. II, n. 625, fl. 456-457)

Questa volta si, ch'io spero d'haver resa ben servita L.A.V. Ill.ma et nell'ordine et nel merito nell'acquisto fattogli fare del più bel palco, non solo, che sia nel Teatro di S. Salvatore, mà che sia in Venetia, e per dir il vero, con quelli cautioni più aggiustate, che mai si possa praticare. (...) Non col palco dunque ma una stanza haverà su la scena essendomi riuscito l'intento di preventare anco l'altro da V.A.S. nel contiguo all'acquistato, et sicome non più di cento scudi d'Argento volevo dargli del palco sudetto acquistato cosi col'ottenimento in concambio dell'altro vicino mi sono (mediante l'autorità dall'A. V. benignamente inpartitami) presa la risolutione di promettergli cinquanta doble, e venti se di quel sporcheccio da S. Cassiano ha dato cent'e cinquanta d.ti questo ne dovrebbe valere più d'altre tante. Se la Ser.niss. adunque verrà à goder col Carnovale Venturo havrà sicuro addatato alla sua grandezza. Perche però sarebbe troppo osservabile, e mal inteso, il lasciar palco cosi cospicuo senze esser foderato di polite tavole, con tutte le sue ablutie, e pertinentie, io glielo farò aquisitare. (...) L'affitanza, che tiene A.V. per il palco di S. Cassiano non hà nessuna imaginabile sicurezza, così, che se quest'anno, ò l'altro tempo si facesse opera, andarebbe il medmo disfatto, senza restitutione del donativo.

21. MASSI, 10 febbraio 1673 (vol. IV, n. 627, f. 487)

Qua il carnevale è passato bene, e San Luca ha portato il vanto delli Theatri. Li Sig. Grimani hanno descapitato L. 3000: e per compimento di questo infortunio, in sul meglio, è stata sbarrata una archibugiata ad un Musico recitante di quel Theatro, et è restato mortalmente colpito in Gondola, mentre esso era nella medema con quattro, o cinque altri Musici. Li virtuosi modesti di V.A.S. si sono portati valorosamente, e sono vittoriosi. In questi pochi giorni che restano del Carnevale, col la severità, e bellezza del tempo si vedono Mascare a diluvio, et è la Piazza piena di Paradisi. Il Sig. Nicola vanta di essersi provisto di una Dea caduta apposta dal terzo giro per lui. Mi sono informato, et ho saputo, che è una pettegola petaiizza piena di mal francese.

22. MASSI, 20 ottobre 1673 (vol. IV, n. 627, ff. 423-424v)

a. Quà si comincia a lavorare nelli Teatri per l'ammanimento delle opere. Ho veduto questa matina aperto il Teatro Grimano. E arrivata quà una Cantatrice romana famosa nominata Orsola. E bella e questo basti a persuadersi che la faccia subito il concorso delli più famosi Grifoni Cantalordini. E poi soavissima, e condisce si bene la conversatione, che fà crescere appetito sopra appetito; si vede che fa egregiamente il Mestiere di Cantatrice Zitellotta romana; Parla, canta, racconta, moteggia, fà vezzi colla bochetta, cava quella anco fuori il linguino mostrando con esso di rinfrescarsi il labro afaticato da tanta armonia che esce da quella bella boccha. E furba come un Diavolo; piena di sucho, tutta brio, presta come una Dondola; ha bella taglia, belissima fronte, occhi neri, sempre ridenti; Già dissi della boccha: bel seno, bellissima mano, e ignuda deve essere a meraviglia gentile. Il Sig. Marchese Rangoni, con tutto che ha una cantatrice famosa tutta sua, in Casa sua, che è l'anima sua; Con tutto ciò, è caduto tra i lacci della bella Romana; la frequenta giorno, e notte; la serve, la assiste, e non può simular che l'ama. Quel che si sia del cuore del suo più domestico caro pene, V.A.S. può considerarlo, basta a dire che son femine; la Donzella Rangoni si diede a i pianti amari per ammollire al represo il cuore del Marchese; lui, e tenerissimo, fù visto a consolarla con protestar di esser suo in ogni modo, non ostante le Cortesie che sentiva di fare alla Romana; levi l'amaro della Donzella; ma ritornata nella solita Gelosia,

b. haveva risoluto di non cantar mai più, quando pur stimolata da gl'amici del marchese in piena conversatione prese a cantar un lamento, giusto giusto tagliato al suo dosso, bellissima poesia e musica perfettissima. Hor chi non vede quella scena non sà, che cosa e trasformarsi per il canto. Ella movea se stessa, e per la natura del lamento, pregava, ammolliva, chiamava il suo usurpatore bene; dolcemente lo persuadeva, lo guardava, e vibrava svisceratezze da gl'occhi; piangea con lacrime di

fede; protestava che il cuore era l'altare, ove mai sempre ardea, fuoco d'immenso affetto; che lui era il Rè della gran regione de suoi pensieri, che perciò non l'abandonasse; seguitava con atti disperati con tutto furore, e tanto, che parea propriamente una furia arrabbiata; ma nominando in un passo la sua rivale, volse gl'occhi al cielo et esclamando *ahahahh*! che sia maledetta. Tornò poi col cuore a segno, e del caso suo accagionando più l'ira de fati, che l'incostanza del suo caro finisce il lamento ch'ella tramortì.

c. Racconto a V.A.S. questo per una cosa insigne, perche non crederò di sentir mai cosi più bene, e più di Cuore rappresentata al vivo; cosa di stupore, ritene ognuno. Il Marchese ammutì, e se ben stava col labro suo ridente come suol per natura, mostrava nondimeno d'haver il suo cuor confuso, perche veramente il Cimento era stato grande, et insigne. Si alzò su la Romanina, furba che il tutto haveva benissimo inteso, e con un sforzo strapazzativo cantò un arietta in sprezzo della gelosia, una arietta ridiculosa, ma bene assai gentile, e la Donzella Rangoni arrabbiava; oh che gusto, oh chi potesse veder quei cuori! Queste cosine si godono a Venetia Sereniss. Princ. e senza teatri ancora ogni cosa è Teatro; per che, dove si tratta di dolcezze, di piaceri, e de godimenti, Venetia ha rivi di Manna, Canali di miele, e Canal Grande pieno di Elixir vite. Il buono è che di quella dolcissima conversatione adesso l'istoria incomincia. Io pagherei la mia Arzetta, che è l'unica gioia ch'io ho, che V.A.S. potesse esserci presente. Vi è di male, che non vogliono quelle due cantar più insieme. Si aspetta la Sig[ra] Lucretia Dolfina, e questa compirà il numero delle tre gratie.

23. MASSI, 6 giugno 1674 (vol. IV, n. 627, f. 568)

Il Sig. Pietro Dolfino sta nella diligenza delli Palchi del Theatro di San Salvador, et godo di vederlo fuori de gl'impegni della sua opera, con la quale si procurava mille incomodi, e mille impegni, col frutto delle ordinarie censure, e di irreparabili passioni. Io non consiglierei mai niuno amico a mettersi a far Drammi a Venetia.

24. BEREGAN, 20 settembre 1675 (vol. I, n. 624, f. 180)

Es parsa fama, che il S. Gratianino se ne venga prima del Carnevale in Italia – il che essendo vero, prendo ardire come emissario dell'A.V.S. tanto per mio nome, quanto per nome del S. Marchese Guido Rangoni di riverentemente supplicare la bontà di V.A.S. a restar servita d'impegnar il medesimo Sig. Gratianini che capitando à Venetia, e prima d'impegnarsi con alcun delli Teatri per la recita, faccia capo con mè, poiche dovendosi nel Teatro di S. Lucca recitar quest'anno un mio Drama sperarei di farlo spiccar maggiormente quando avessi questa parte.

25. BEREGAN, 17 novembre 1675 (vol. I, n. 624, f. 181)

Supplicai sino il passato Sett[bre] con miei Eumilissi[mi] caratteri la bontà di V.A.S. perche restasse servita di Commandare al S. Gratianini Cantante e Musico di V.A.S. che capitando in Venetia per questo prossimo Carnevale impiegasse la sua virtù nel recitare à S. Lucca un mio Drama intitolato l'Ottaviano Cesare Augusto, il quale con tutta pompa viene fatto recitare dal Sr Marchese Rangoni.

* * *

C – Venezia, Biblioteca Nazionale Marciana: Avvisi.

1. 21 novembre 1682 (I-Vnm, It. VI 459 [12103])

Nel mentre si vanno seguitando le comedie nel Teatro di San Samuele seguita a divertirsi il Serenissimo di Mantova, questa sera resta destinata di far la prova gente all'opera in musica in quello di San Cassano per essere in scena nella ventura, havendo già pronto tutte le cose necessarie per tale effetto.

2. 5 dicembre 1682 (I-Vnn, It. VI 459 [12103])

Nel mentre discorendosi, che il Serenissimo di Mantova dovesse per suoi particolari affari dara una scorza a suoi stati, havendo quei del Teatro di San Cassan ottenuta licenza di poter andare in scena con quella di Santi Gio e Paolo, ha differito la sua andata e hieri sera si diede principio alla prima opera, intitolata Temistocle in bando e questa sera l'altra intitolata Ottone il grando, andandosi per tanto da tutti gl'altri Teatri in musica mettendosi all'ordine il necessario per poter anch'essi essere in scena, essendo arrivate tutte le cantatrici, e musici.

3. 30 gennaio 1683 (I-Vnm, It. IV 460 [12104])

Nel Teatro di S. Luca metteranno fuori una nuova opera publicando la fama che sarà più bella che la prima, e lo stesso pure si farà nel Teatro Griman Grisostomo (...) la quale ha più concorso che mai non ostante il pagamento delle 4 lire per ciascheduna persona.

4. 6 febbraio 1683 (I-Vnm, It. VI 460 [12104])

Essendosi nel Teatro di San Cassiano cominciata la recita del nuovo Dramma intitolata L'innocenza risorta et in quello di S. Angelo Cornelio Silla che sono riuscite assai più grate delli primi, e dimane sera si principierà l'altra opera nel Teatro Vend. a S. Luca, ma in quello de Grimani à S. Giovanni Grisostomo non sarà rinnovata mentre continua ad esser la prima de comune sodisfatione pensandosi solo d'aggiungere alcune canzonette.

5. 11 dicembre 1682 (I-Vnm, It. VI 460 [12104])

Lunedi comparerà qua il Duca di Mantova con numerosa comitiva e si porta a godere la recita dell'opera nel Teatro di San Luca che fù principiata sin sabato della passata contro il parere dei musici, che non volevano acconsentirci, dicendo che tutti non erano pienamente instrutti per bene rappresentare le loro parti, e non ostante questo dubio riuscì d'universale sodisfattione, ma nelle sere seguenti non vi è stato quel concorso, che si sperava, e ciò a causa delle frequenti pioggie e malignità de tempi. Si crede, che in breve principieranno l'altre ne teatri di NS. Giovanni e Paolo, il San Giovanni Grisostomo, & altre.

BIBLIOGRAFIA RIVEDUTA E AGGIORNATA

a cura di Nicola Usula

L'asterisco indica le voci aggiunte rispetto all'edizione originale.

Abert Anna Amalie, *Claudio Monteverdi und das musikalische Drama*, Lippstadt, Kistner & Siegel, 1954.

* Accorsi Maria Grazia, *Problemi testuali dei libretti d'opera fra Sei e Settecento*, «Giornale storico della Letteratura italiana», CLXVI (1989), 534, pp. 212-225; ora in Ead., *Scena e lettura. Problemi di scrittura e recitazione dei testi teatrali*, Modena, Mucchi, 2002, pp. 49-72.

* *Acting on the Past: Historical Performance across the Disciplines*, a cura di Mark Franko e Annette Richards, Londra, University Press of New England, per Hanover, NH, Wesleyan University Press, 2000.

Ademollo Alessandro, *I primi fasti della musica italiana a Parigi (1645-1662)*, Milano, Ricordi, 1884.

—, *I teatri di Roma nel secolo decimosettimo*. Roma, Pasqualucci, 1888, ristampa Bologna, Forni, 1969.

* Alberti Carmelo, *"L'invenzione del teatro"*, edizione a cura di Gino Benzoni e Gaetano Cozzi, in *Storia di Venezia dalle origini alla caduta della Serenissima, VII, La Venezia barocca*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1997, pp. 726.

* Alessandrini Rinaldo, edizione critica a cura di, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, di Giacomo Badoaro e Claudio Monteverdi, Kassel, Bärenreiter, 2007.

* —, edizione critica a cura di, *Orfeo*, di Alessandro Striggio e Claudio Monteverdi, Kassel, Bärenreiter, 2012.

Allacci Leone, *Drammaturgia di Leone Allacci*, Roma, Mascardi, 1666, in *Drammaturgia di Leone Allacci accresciuta e continuata fino all'anno MDCCLV,* Venezia, Pasquali, 1755, ristampa Torino, Bottega d'Erasmo, 1966.

* Alm Irene, *Catalog of Venetian librettos at the University of California, Los Angeles*, Berkeley, University of California Press, 1993.

* —, *Humanism and Theatrical Dance in Early Opera*, «Musica Disciplina», XLIX (1995), pp. 79-93.

* —, *Dances from the "Four Corners of the Earth": Exoticism in Seventeenth-Century Venetian Opera*, in *Musica Franca: Essays in Honor of Frank D'Accone*, a cura di Irene Alm, Alyson McLamore e Colleen Reardon, Stuyvesant, NY, Pendragon Press, 1996, pp. 233-58.

* —, *Theatrical Dance in Venetian Opera 1637-1660*, in *L'arte della danza ai tempi di Claudio Monteverdi. Atti del convegno internazionale (Torino, 6-7 settembre 1993)*, a cura di Angelo Chiarle, Torino, Istituto per i Beni musicali in Piemonte, 1996.
* —, *Giovanni Battista Balbi «Veneziano Ballarino celebre»*, in *Giacomo Torelli, l'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa Di Risparmio Di Fano, 2000, pp. 214-226.
* —, *Winged Feet and Mute Eloquence: Dance in Seventeenth-Century Venetian opera*, a cura di Wendy Heller e Rebecca Harris-Warrick, «Cambridge Opera Journal», XV (2003), 3, pp. 216-280.
* Annibaldi Claudio, *Tipologia della committenza musicale nella Venezia seicentesca*, in *Musica, scienza e idee nella Serenissima durante il Seicento. Atti del convegno internazionale (Venezia, 13-15 dicembre 1993)*, a cura di Francesco Passadore e Franco Rossi, Venezia, Fondazione Levi, 1996, pp. 63-77.
* —, *Per una teoria della committenza musicale all'epoca di Monteverdi*, in *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. Atti del convegno. (Mantova, 21-24 ottobre 1993)*, a cura di Paola Besutti, Teresa Maria Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 459-475.
* —, *Towards a Theory of Musical Patronage in the Renaissance and Baroque: The Perspective from Anthropology and Semiotics*, «Recercare», X (1998), pp. 173–182.
Antonicek Theodor, *Die Damira-Opern der beiden Ziani*, «Analecta musicologica», XIV (1974), pp. 176-207.
* Antonucci Fausta, *Nuovi dati e nuove ipotesi sulla presenza del teatro aureo spagnolo in alcune opere di Giacinto Andrea Cicognini*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVI-XVIII)*, a cura di Valentina Nider, Trento, Università di Trento, 2012, pp. 61-77.
* Antonucci Fausta e Lorenzo Bianconi, *Plotting the Myth of "Giasone"*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 201-227.
* —, *Miti, tramiti e trame: Cicognini, Cavalli e l'argonauta*, in Giacinto Andrea Cicognini, Francesco Cavalli, Giovanni Filippo Apolloni e Alessandro Stradella, *Il novello Giasone*, facsimile a cura di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2013 («Drammaturgia musicale veneta», III).
Applausi poetici alle glorie della Signora Leonora Baroni, Bracciano, Costaguti, 1639.
Arnold Denis, *Performing Practice*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra/Boston, Faber & Faber, 1985, pp. 319-333.
Aspetti e cause della decadenza economica veneziana nel secolo XVII. Atti del convegno (Venezia, Isola di S. Giorgio Maggiore, 27 giugno-2 luglio 1957), Venezia-Roma, Istituto per la Collaborazione Culturale, 1961.
* Badolato Nicola, *Sulle fonti dei drammi per musica di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli: alcuni esempi di "ars combinatoria"*, «Musica e Storia», XVI (2008).
* —, *L'"Ercole amante" di Buti e Cavalli: le tecniche di scrittura*, in *Francesco Buti tra Roma e Parigi: diplomazia, poesia, teatro. Atti del convegno internazionale di studi (Parma, 12-15 dicembre 2007)*, Roma, Torre d'Orfeo, 2010, pp. 577-604.

* —, *I drammi musicali di Giovanni Faustini per Francesco Cavalli*, Firenze, Olschki, 2012.
* —, *«Ecco reciso alfine il groppo de l'inganno»: Giovanni Faustini's "Euripo" from the Sources to the Plot*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 261-273.
* —, *Morselli, Adriano*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXVII, 2012, pp. 205-207.
* —, *Noris Matteo*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia italiana, LXXVIII, 2013, pp. 747-751.
Badolato Nicola e Vincenzo Martorana, a cura di, *I drammi musicali veneziani di Benedetto Ferrari*, Firenze, Olschki, 2014.
Balsano Maria Antonella e James Haar, *L'Ariosto in Musica*, in *L'Ariosto: La musica, i musicisti. Quattro studi e sette madrigali ariosteschi*, a cura di Maria Antonella Balsano, Firenze, Olschki, 1981, pp. 47-88.
Battaglia Michele, *Delle accademie veneziane: dissertazione storica*, Venezia, Giuseppe Orlandelli, 1826.
Beare William, *The Roman Stage: A Short History of Latin Drama in the Time of the Republic*, Londra, Methuen, 1964.
Becker Heinz, a cura di, *Quellentexte zur Konzeption der europäischen Oper im 17. Jahrhundert*, Kassel/Basel, Bärenreiter, 1981.
Bellina Anna Laura, *L'ingegnosa congiunzione: Melos e immagine nella "favola" per musica*, Firenze, Olschki, 1984.
Bellina Anna Laura e Thomas Walker, *Il melodramma: Poesia e musica nell'esperienza teatrale*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, 1983; vol IV, tomo 1: *Dalla controriforma alla fine della repubblica: Il Seicento*, pp. 409-432.
Belloni Antonio, *Il Seicento*, Milano, Vallardi, 1943.
Benedetti Silvano, *Il teatro musicale a Venezia nel '600: Aspetti organizzativi*, «Studi veneziani», VIII (1984), pp. 185-220.
* Benzoni Gino, *Grimani Calergi Vettor*, in *Dizionario biografico degli Italiani*, Roma, Treccani, LIX, 2003, pp. 662-666.
Bertelli Pietro, *Diversarum nationum habitus centum et quattuor iconibus in aere incisis diligenter expressi item ordines duo processionum unus summi pontificis alter sereniss. principis Venetiarum opera Petri Bertellii*, Padova, A. Alcia e P. Bertellium, 1594-1596, 3 voll.
Bianconi Lorenzo, *Caletti Pietro Francesco, detto Cavalli*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XVI, 1973, pp. 686-696.
* Bianconi Lorenzo, *Hors-d'oeuvre alla filologia dei libretti* in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, a cura di Renato Borghi e Pietro Zappalà, Lucca, LIM, 1995, pp. 421-431, e in «Il Saggiatore musicale», II (1995), pp. 143-154.
* —, *Indagini sull'"Incoronazione"*, in *Finché non splende in ciel notturna face: studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala, Claudio Toscani, Milano, LED, 2009.
—, *Scena, musica e pubblico nell'opera del Seicento*, in *Illusione e pratica teatrale: Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera*

comica veneziana: catalogo della mostra, a cura di Franco Mancini, Maria Teresa Muraro, Elena Povoledo, Vicenza, Neri Pozza, 1975, pp. 15-24.
—, *L'Ercole in Rialto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 259-268, ristampato in *Mitologie*, a cura di Giovanni Morelli, Venezia, La Biennale, 1979, pp. 78-82.
—, *Funktionen des Operntheaters in Neapel bis 1700 und die Rolle Alessandro Scarlattis*, in *Colloquium Alessandro Scarlatti: Würzburg 1975*, a cura di Wolfgang Osthoff e Jutta Ruile-Dronke, Tutzing, Hans Schneider, 1979, pp. 13-111, ristampa in *The Garland Library of the History of Western Music*, vol. XI, *Opera I: Up to Mozart*, New York, Garland, 1985.
—, *Cesti Pietro [in religione Antonio]*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXIV, 1980, pp. 281-297.
—, *Il Seicento*, Torino, EDT, 1982, traduzione inglese *Music in the Seventeenth Century*, a cura di David Bryant, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, traduzione spagnola *El siglo XVII*, Madrid, Turner, 1986 (Historia de la música, 5).
—, *Il Cinquecento e il Seicento*, in *Letteratura Italiana*, a cura di Alberto Asor Rosa, Torino, Einaudi, vol. VI, *Teatro, musica, tradizione dei classici*, 1986, pp. 319-363.
—, *Introduzione*, in Giulio Strozzi e Francesco Sacrati, *La finta pazza*, facsimile a cura di Lorenzo Bianconi, Milano, Ricordi, di prossima pubblicazione («Drammaturgia musicale veneta», I).
Bianconi Lorenzo e Thomas Walker, *Dalla "Finta pazza" alla "Veremonda": Storie di Febiarmonici*, «Rivista italiana di musicologia», X (1975), pp. 379-454.
—, *Production, Consumption, and Political Function of Seventeenth-Century Opera*, «Early Music History», IV (1984), pp. 209-296, tradotto parzialmente in italiano in *La musica e il mondo. Mecenatismo e committenza musicale in Italia tra Quattro e Settecento*, a cura di Claudio Annibaldi, Bologna, il Mulino, 1993, pp. 221-252.
* Biggi Maria Ida, *La forza della Virtù. Appunti per una storia visiva dell'opera veneziana nella seconda metà del Seicento: l'antiporta figurata*, in *Il Buono e il Cattivo Governo. Rappresentazioni nelle arti dal Medioevo al Novecento*, a cura di Giuseppe Pavanello, Venezia, Marsilio, 2004, pp. 150-163.
Bjurström Per, *Giacomo Torelli and Baroque Stage Design*, Stoccolma, Almqvist & Wiksell, 1961.
—, *Feast and Theater in Queen Christina's Rome*, Stoccolma, Nationalmuseum, 1966.
—, *Unveröffentlichtes von Nicodemus Tessin d. J.: Reisenotizen über Barock-Theater in Venedig und Piazzola*, «Kleine Schriften der Gesellschaft für Theatergeschichte», XXI (1966), pp. 14-41, edizione revisionata in Tessin, Nicodemus the Younger, *Travel Notes 1673-77 and 1687-88*, a cura di Merit Laine e Börje Magnusson, Stoccolma, Nationalmuseum, 2002.
* Bokina John, *Opera and Politics: From Monteverdi to Henze*, New Haven, Yale University Press, 1997.
Bonini Severo, *Discorsi e regole sopra la musica* (1640), a cura di Leila Galleni Luisi, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1975.

Bonlini, Carlo. *Le glorie della poesia e della musica contenute nell'esatta notitia de teatri della città di Venezia*, Venezia, Buonarrigo, 1730, ristampa Sala Bolognese, Forni, 1979.
* Bonomi Ilaria e Edoardo Buroni, *Il Magnifico Parassita, Librettisti, Libretti e Lingua poetica nella storia dell'opera italiana*, Milano, Franco Angeli, 2010.
Bontempi Angelo, *Historia musica*, Perugia, Costantini, 1695.
Boretti Giovanni Antonio, *Ercole in Tebe*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1982.
* Borghi Renato e Pietro Zappalà, a cura di, *La filologia dei libretti. Tavola rotonda*, in *L'edizione critica tra testo musicale e testo letterario*, Lucca, LIM, 1995.
Borsetta Maria Paola, *Teatro dell'arte e teatro d'opera nella prima metà del Seicento*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1986.
Bouwsma William James, *Venice and the Defense of Republican Liberty: Renaissance Values in the Age of the Counter Reformation*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1968.
Bray William, *Memoirs Illustrative of the Life and Writings of John Evelyn, Esq. F.R.S. Comprising His Diary, from the Year 1641 to 1705-6, and a Selection of His Familiar Letters. In Two Volumes*, Londra, Henry Colburn, 1819.
Brizi Bruno, *Teoria e prassi melodrammatica di G. F. Busenello e "L'incoronazione di Poppea"*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 51-74
Brockpähler Renate, *Handbuch zur Geschichte der Barockoper in Deutschland*, Emsdetten, Lechte, 1964.
Brown Howard Mayer, *Sixteenth-Century Instrumentation: The Music for the Florentine Intermedii*, Roma, American Institute of Musicology, 1973.
* Brown Jennifer Williams, *On the Road with the "Suitcase Aria": The Transmission of Borrowed Arias in Late Seventeenth-Century Italian Opera Revivals*, «Journal of Musicological Research», XV (1995), pp. 3-23.
* —, *Out of the "Dark Ages": Editing Cavalli's Operas in the Postmodern World*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 19-37.
* —, edizione critica a cura di, *La Calisto*, di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli, Middleton, A-R, 2007.
* —, *Inside Cavalli's Workshop: Copies and Copyists*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 57-93.
* —, *Maria Cavalli, Copyist and Teacher*, in *Studies in Music and Text: Sources and Interpretations: Essays in Honor of Ellen Rosand*, a cura di Rebecca Cypess, Beth Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 3-25.
Brugnoni Tiziana, *«Curiose mutanze, novità, stravaganze»: un esempio di scenografia veneziana del tardo Seicento nei bozzetti per le scene di "Germanico sul Reno"*, «Rivista italiana di musicologia», XXVII (1992), pp. 125-144.
Brunelli Bruno, *L'impresario in angustie*, «Rivista italiana del dramma», III (1941), pp. 311-341.

Burke Peter, *The Historical Anthropology of Early Modern Italy: Essays on Perception and Communication*, Cambridge, Cambridge University Press, 1987, traduzione italiana *Scene di vita quotidiana nell'Italia moderna*, Roma/Bari, Laterza, 1988.
Burt Nathaniel, *Opera in Arcadia*, «Musical Quarterly», XLI (1955), pp. 145-170.
Bussi Francesco, *L'opera veneziana dalla morte di Monteverdi alla fine del Seicento*, in *L'opera in Italia*, Torino, UTET, 1977, «Storia dell'opera», vol. I, tomo 1, a cura di Alberto Basso, pp. 121-181.
Caffi Francesco, *Storia della musica sacra nella già cappella ducale di San Marco in Venezia dal 1318 al 1797*, Venezia, Antonelli, 1854-1855, edizione revisionata a cura di Elvidio Surian, Firenze, Olschki, 1987.
—, *Storia della musica teatrale*, in I-Vnm It. Cl. IV. Cod. 747-49 (10462-65).
* Calcagno Mauro, *Staging Musical Discourses in Seventeenth-Century Venice: Francesco Cavalli's "Eliogabalo" (1667)*, tesi di dottorato, Yale University, 2000.
* —, *«Imitar col canto chi parla». Monteverdi and the Creation of a Language for Musical Theater,* «Journal of the American Musicological Society», LV (2002), 3, pp. 383-431.
* —, *Signifying Nothing. On the Aesthetics of Pure Voice in Early Venetian Opera,* «Journal of Musicology», XX (2003), pp. 461-97.
* —, *Fonti, ricezione e ruolo della committenza nell'"Eliogabalo" musicato da F. Cavalli, G. A. Boretti e T. Orgiani (1667-1687)*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento,* a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 77-99.
* —, *A Libretto and Its Discontents: Censoring "Eliogabalo" in Seventeenth-Century Venice*, «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI (2006), pp. 355-377.
* —, *Performing the Self*, «Opera Quarterly», XXIV (2008), pp. 247-74.
* —, *From Madrigal to Opera. Monteverdi's Staging of the Self*, Berkeley, University of California Press, 2012.
* —, *Dramatizing Discourse in Seventeenth-Century Opera: Music as Illocutionary Force in Francesco Cavalli's "Giasone" (1649)*, in *Studies in Music and Text: Sources and Interpretations: Essays in Honor of Ellen Rosand*, a cura di Rebecca Cypess, Beth Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 318-343.
Camerini Paolo, *Piazzola*, Milano, Alfieri & Lacroix, 1925.
Cametti Alberto, *Il teatro di Tordinona poi di Apollo*, Tivoli, Tipografia Chicca, 1938.
* Cancedda Flavia e Silvia Castelli, *Per una bibliografia di Giacinto Andrea Cicognini. Successo teatrale e fortuna editoriale di un drammaturgo del Seicento*, Firenze, Alinea, 2001.
Carandini Silvia, *Teatro e spettacolo nel Seicento,* Roma/Bari, Laterza, 1990, II ed. Roma/Bari 1993.
Carile Antonio e Giorgio Fedalto, *Le origini di Venezia*, Bologna, Patron, 1978.
Carini Fabrizio Motta, *Trattato sopra la struttura de' teatri e scene (1676)*, a cura di Edward A. Craig, Milano, Il Polifilo, 1972.
* Carpani, Roberta. *Comici, Febiarmonici e Gesuiti a Milano: intrecci e contaminazioni. Problemi della circolazione delle opere di Francesco Cavalli*, «Musica e Storia», XVI (2008), pp. 5-39.
* Carpani Roberta e Marco Lunghi, *Note sui possibili circuiti teatrali tra Venezia e i centri del Nord Italia. Osservazioni in margine a due libri*, «Insula fulcheria», XL a (2010), pp. 208-219.
* Carter Tim, *"In Love's Harmonious Consort?" Penelope and the Interpretation of "Il ritorno d'Ulisse in patria"*, «Cambridge Opera Journal», V (1993), pp. 1-16.
* —, *Resemblance and Representation: Towards a New Aesthetic in the Music of Monteverdi*, in *Con che soavità: Studies in Italian Opera. Song and Dance. 1580-1740,* a cura di Ian Fenlon e Tim Carter, Oxford, Clarendon Press, 1995, pp. 118-34.
* —, *Re-reading Poppea: Some thoughts on music and meaning in Monteverdi's last opera,* «Journal of the Royal Musical Association», CXXII (1997), pp. 173-204.
* —, *Lamenting Ariadne?,* «Early Music», XXVII (1999), pp. 395-405.
* —, *Monteverdi and His Contemporaries*, Aldershot, Ashgate, 2000.
* —, *Monteverdi's Musical Theatre*, New Haven/London, Yale University Press, 2002.
* —, *Some Notes on the First Edition of Monteverdi's "Orfeo" (1609)*, «Music & Letters», XCI (2010), pp. 498-512.
* Carter Tim e John Butt, a cura di, *The Cambridge History of Seventeenth-Century Music*, Cambridge, Cambridge University Press, 2005.
* Carter Tim e Zygmunt M. Szweykowski a cura di, *Composing Opera. From "Dafne" to "Ulisse Errante",* Krakow, Musica Iagellonica, 1994.
* Caruso Carlo, *Italian opera libretti 1679-1721: universality and flexibility of a literary genre*, in *Alessandro Scarlatti und see Zeit*, a cura di Max Lütolf, Bern, Verlag Paul Haupt, 1995, pp. 21-37.
Castronovo Valerio, *Bisaccioni Maiolino*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, X, 1968, pp. 639-643.
Cattin Giulio e collaboratori, *La musica e le istituzioni musicali nelle città di terraferma*, in *Storia della Cultura Veneta: il Seicento*, vol. VI, tomo 1, a cura di Girolamo Arnaldi e Manlio Pastore Stocchi, Vicenza, Neri Pozza, 1983, pp. 449-492.
Cavalli Francesco, *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1978.
—, *Scipione Affricano*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1978.
—, *L'Oristeo*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown ed Eric Weimer, New York, Garland, 1982.
Cecchetti Bartolomeo, *Carte relative ai teatri di S. Cassiano e dei SS. Giovanni e Paolo*, «Archivio veneto», XVII (1887), p. 246.
Cessi Roberto, *Storia della repubblica di Venezia*, Milano/Messina, Principato, 1968.
Cesti Antonio, *L'Argia*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1978.
—, *La Dori, o vero La schiava fedele*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown ed Eric Weimer, New York, Garland, 1982.
Chafe Eric, *Aspects of durus/mollis Shift and the Two-System Framework of Monteverdi's Music,* «Schütz-Jahrbuch», XII (1990), pp. 171-206.
—, *Monteverdi's Tonal Language*, New York, Schirmer, 1992.
* Chiarelli Alessandra e Angelo Pompilio, *«Or vaghi or fieri». Cenni di poetica nei libretti veneziani (circa 1640-1740)*, Bologna, CLUEB, 2004.

Chiarelli Alessandra, *"L'incoronazione di Poppea" o "Il Nerone": Problemi di filologia testuale*, «Rivista italiana di musicologia», IX (1974), pp. 117-151, revisionato in *Le fonti dell'"Incoronazione di Poppea" o "Il Nerone": appunti in margine*, in Gian Francesco Busenello e Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, facsimile a cura di Gino Benzoni, Lorenzo Bianconi e Alessandra Chiarelli, Milano, Ricordi, 2011, pp. XXV-LXI («Drammaturgia musicale veneta», II).

Cicogna, Emmanuele Antonio, *Saggio di bibliografia veneziana*, Venezia, Tipografia G.B. Merlo, 1847.

* Cicognini Giacino Andrea, *Giasone*. In *Libretti d'opera italiani dal Seicento al Novecento*, a cura di Giovanna Gronda e Paolo Fabbri, Milano, Mondadori, 1997, pp. 107-207, 1816-1819.

Clinkscale Martha Novak, *Pier Francesco Cavalli's "Xerse"*, tesi di dottorato, University of Minnesota, 1970.

Clubb Louise George, *Italian Plays (1500-1700) in the Folger Library: A Bibliography with Introduction*, Firenze, Olschki, 1968.

—, *The Making of the Pastoral Play: Italian Experiments between 1573 and 1590*, in *Petrarch to Pirandello: Studies in Italian Literature in Honor of Beatrice Corrigan*, a cura di Julius Amor Molinaro, Toronto, University of Toronto Press, 1973, pp. 45-72.

* Colzani Alberto, Norbert Dubowy, Andrea Luppi e Maurizio Padoan, a cura di, *Il melodramma italiano in Italia e in Germania nell'età barocca. Atti del V Convegno internazionale sulla musica italiana del secolo XVI, (Loveno di Menaggio, Como, giugno 1993)*, Como, A. M. I. S., 1995, pp. 28-30.

* —, a cura di, *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei sec. XVII e XVIII. Atti del Convegno internazionale sulla musica italiana nei sec. XVII e XVIII (Loveno di Menaggio, Como, 1997)*, Como, A M. I. S., 1999.

Cook Susan C. e Thomasin K. LaMay, *Virtuose in Italy 1600-1640: a reference guide*, New York, Garland Publishing, 1984.

Corrigan Beatrice, *All Happy Endings: Libretti of the Late Seicento*, «Forum italicum», VII (1973), pp. 250-267.

Cozzi Gaetano, *Paolo Sarpi tra Venezia e l'Europa*, Torino, Einaudi, 1978.

Crescimbeni Giovanni Maria, *La bellezza della volgar poesia spiegata in otto dialoghi*, Roma, Buagni, 1700.

Croce Benedetto, *Appunti sui costumi e letteratura spagnuola in Italia*, in Benedetto Croce, *Nuovi saggi sulla letteratura italiana del Seicento*, Bari, Laterza, 1949, pp. 235-239.

* Curnis Michele, *«Vantaggioso patto | toccar con gl'occhi e rimirar col tatto»: drammaturgia, poetica, retorica nel "Giasone" di Cicognini*, «Musica e Storia», XII (2004), pp. 35-90.

* —, *Les héros de l'Orient dans l'opéra baroque à Venise: le cas de Xerxès*, «Théâtre et Drame musical», V (2005), pp. 11-26.

* —, *«Calisto a le stelle»: motivi ovidiani e metamorfosi dello spazio in un libretto di Faustini*, «Musica e storia», XVI (2008), pp. 385-408.

Curtis Alan, *La "Poppea" impasticciata, or Who Wrote the Music to "L'incoronazione"?*, «Journal of the American Musicological Society», XLII (1989), pp. 22-54.

—, edizione critica a cura di, *L'incoronazione di Poppea*, di Giovanni Francesco Busenello e Claudio Monteverdi, Londra, Novello, 1989.

*—, edizione critica a cura di, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, di Giacomo Badoaro e Claudio Monteverdi, Londra, Novello, 2002.

* —, *"Il ritorno di Poppea". A New German Source Provokes Some New Thoughts and Old Arguments*, in *Studies in Music and Text: Sources and Interpretations: Essays in Honor of Ellen Rosand*, a cura di Rebecca Cypess, Beth Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013.

Dahlhaus Carl, *Drammaturgia dell'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 79-162.

* Dalla Vecchia Francesco, *Key symbolism in Francesco Cavalli's arias*, tesi di dottorato, University of Iowa, 2011.

Damerini Gino, *Cronache del Teatro Vendramin*, «Il dramma», XXXVI-XXXVII (1960), 291, pp. 101-115; 294 (1961), pp. 49-58; 296 (1961), pp. 41-52; 302 (1961), pp. 55-68.

—, *Il trapianto dello spettacolo teatrale veneziano del Seicento nella civiltà barocca europea*, in *Barocco europeo e barocco veneziano*, a cura di Vittore Branca, Firenze, Sansoni, 1962, pp. 223-240.

Da Mosto Andrea, *Il teatro a Venezia nel secolo XVII*, «Rivista politica e letteraria», VIII (1899), pp. 144-164.

—, *Uomini e cose del '600 veneziano (da un epistolario inedito)*, «Rivista di Venezia», XII (1933), pp. 117-122.

* Daolmi Davide, *Le origini dell'opera a Milano (1598-1649)*, Turnhout, Brepols, 1998.

* —, *"Orione" in Milan: A Cavalli Première*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 321-331.

* Daolmi Davide ed Emanuele Senici, *L'omosessualità è un modo di cantare. Il contributo queer all'indagine sull'opera in musica*, «Il Saggiatore musicale», VII (2000), pp. 137-178.

* Daolmi Davide e Nicola Usula, edizione critica a cura di, *L'Orione*, di Francesco Melosio e Francesco Cavalli, Kassel, Bärenreiter Verlag, in corso di stampa.

* De Lucca Valeria, *«Dalle sponde del Tebro alle rive dell'Adria»: Maria Mancini and Lorenzo Onofrio Colonna's Patronage of Music and Theater between Rome and Venice (1659-1675)*, tesi di dottorato, Princeton University, 2009.

Dean Winton, *Review of Erismena*, «The Musical Times», CVIII (1967), pp. 636.

Degrada Francesco, *Gian Francesco Busenello e il libretto della "Incoronazione di Poppea"*, in *Congresso internazionale sul tema Claudio Monteverdi e il suo tempo*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdonega, 1969, pp. 81-102.

* —, *Il teatro di Claudio Monteverdi. Gli studi sullo stile*. In *Claudio Monteverdi. Studi e prospettive. Atti del convegno (Mantova, 21-24 ottobre 1993)*, a cura di Paola Besutti, Teresa M. Gialdroni e Rodolfo Baroncini, Firenze, Olschki, 1998, pp. 263-83.

* Dellaborra Mariateresa, a cura di, *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo: Convegno internazionale di studio (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, Firenze, Olschki, 2003.
Della Corte Andrea, a cura di, *Drammi per musica dal Rinuccini allo Zeno*, Torino, UTET, 1958.
De' Paoli Domenico, a cura di, *Claudio Monteverdi: Lettere, dediche, e prefazioni*, Roma, De Santis, 1973.
—, *Claudio Monteverdi*, Milano, Rusconi, 1979.
Di Benedetto Renato, *Poetiche e polemiche*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 3-76.
Discorsi academici de' Signori Incogniti havuti in Venetia nell'academia dell'Illustrissimo Signor G. F. Loredano nobile veneto, Venezia, Sarzina, 1635.
* Dominguez Josè Marìa, *Roma, Nàpoles, Madrid. Mecenazgo musical del duque de Medinaceli, 1687-1710*, Kassel, Edition Reichenberger, 2013.
* Dubowy Norbert, *Bemerkungen zu einigen Ulisse-Opern des 17. Jahrhunderts*, in *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium Detmold 1993*, a cura di Silke Leopold e Joachim Steinheuer, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 215-243.
Doni Giovanni Battista, *De' trattati di musica*, Firenze, A. F. Gori, 1763; vol. II, parte 2, *Trattato della musica scenica* (1640).
Durante Sergio, *Il cantante: Aspetti e problemi della professione*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. IV, *Il sistema produttivo e le sue competenze*, 1987, pp. 347-415.
—, *Vizi privati e virtù pubbliche del polemista teatrale da Muratori a Marcello*, in *Benedetto Marcello: La sua opera e il suo tempo. Atti del convegno internazionale (Venezia, 15-17 dicembre 1986)*, a cura di Claudio Madricardo e Franco Rossi, Firenze, Olschki, 1988, pp. 415-424.
Echi poetici all'armonia musicale della signora Isabella Trevisani Romana, Bologna, Ferroni, 1648.
Einstein Alfred, *The Italian Madrigal*, Princeton, Princeton University Press, 1949.
Elwert Wilhelm Theodore, *Italienische Metrik*, Monaco, Hueber, 1968, traduzione italiana *Versificazione italiana dalle origini ai giorni nostri*, Firenze, Le Monnier, 1983.
* Emanuele Marco, *Opere e riscritture: Melodrammi, ipertesti, parodie*, Torino, Paravia, 2001.
* —, *Visione e ascolto nell'opera italiana del Seicento. Un'esperienza a due sensi*, in *«Finché non splende in ciel notturna face»: studi in memoria di Francesco Degrada*, a cura di Cesare Fertonani, Emilio Sala e Claudio Toscani, Milano, LED, 2009, pp. 151-159.
Fabbri Paolo, *Monteverdi*, Torino, EDT, 1985.
—, *Istituti metrici e formali*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. VI, *Teorie e tecniche, immagini e fantasmi*, 1988, pp. 165-233.

—, *Riflessioni teoriche sul teatro per musica nel Seicento: "La poetica toscana all'uso" di Giuseppe Gaetano Salvadori*, in *Opera & Libretto I*, a cura di Gianfranco Folena, Maria Teresa Muraro e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-31 e 19-31.
—, *Alle origini di un "topos" operistico: La scena di follia*, in *Giacomo Torelli: L'invenzione scenica nell'Europa barocca*, a cura di Francesco Milesi, Fano, Fondazione Cassa di Risparmio di Fano, 2000, pp. 57-72.
—, *Il secolo cantante: Per una storia del libretto d'opera in Italia nel Seicento*, Bologna, il Mulino, 1990, edizione revisionata, Roma, Bulzoni, 2003.
Fabbri Paolo e Angelo Pompilio a cura di, *Il Corago o vero alcune osservazioni per metter bene in scena le composizioni drammatiche*, Firenze, Olschki, 1983.
* Fabris Dinko, *Mecenati e musici: documenti sul patronato artistico dei Bentivoglio di Ferrara nell'epoca di Monteverdi (1585-1645)*, Lucca, LIM, 1999.
* —, a cura di, *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, Napoli, Turchini, 2005.
* —, *"Statira" da Venezia a Napoli*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 165-194.
* —, *Music in Seventeenth-Century Naples: Francesco Provenzale (1624-1704)*, Aldershot, Ashgate, 2007.
* —, *After the Premiere: The Use of Alternative Sources in Revivals*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 33-54.
* —, *The Correspondence of Benedetto Ferrari: a catalogue raisonné,* in *Studies in Music and Text: Sources and Interpretations: Essays in Honor of Ellen Rosand*, a cura di Rebecca Cypess, Beth Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 74-85.
Falavolti Laura, a cura di, *Commedie dei comici dell'arte*, Torino, UTET, 1982.
Feldman Martha, *Venice and the Madrigal in the Mid-Sixteenth Century*, tesi di dottorato, University of Pennsylvania, 1987.
Fenlon Iain, *The Mantuan "Orfeo"*, in *Claudio Monteverdi: Orfeo*, a cura di John Whenham, Cambridge/New York, Cambridge University Press, 1986, pp. 1-19.
Fenlon Ian e Peter N. Miller, *The Song of the Soul: Understanding "Poppea" (London, 1992)*, Londra, Royal Musical Association, 1992.
* Ferretti Luca, *"Continenza" e "Trionfo di Scipione Africano". Indagine storico analitica del testo,* in *«A vagheggiare Orfeo» Festival del Barocco Musicale, saggi e documenti, Fano, Comune di Fano, Assessorato alla cultura, 1998 (stampa 1999)*, a cura di Martino Branca, Fano, Teatro della Fortuna, 1999, pp. 173-197.
Fortune Nigel, *Monteverdi and the "Seconda Prattica": Monody,* in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra/Boston, Faber & Faber, 1985, pp. 183-197.
* Franchi Saverio, *Le impressioni sceniche: Dizionario bio-bibliografico degli editori e stampatori romani e laziali di testi drammatici e libretti per musica dal 1579 al 1800*, Roma, Edizioni di Storia e Letteratura, 1994.
Franco Giacomo, *Habiti delle donne venetiane*, Venezia, 1610.

* Freeman Daniel, *"La guerriera amante": Representations of Amazons and Warrior Queens in Venetian Baroque Opera,* «The Musical Quarterly», LXXX (1996), 3, pp. 431-460.
Freeman Robert Schofield, *Opera without Drama: Currents of Change in Italian Opera, 1675 to 1725*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
* Freitas Roger, *The Eroticism of Emasculation. Confronting the Baroque Body of the Castrato*, «Journal of Musicology», XX (2003), pp. 196-249.
* —, *Portrait of Castrato: Politics, Patronage, and Music in the Life of Atto Melani*, Cambridge, Cambridge University Press, 2009.
Gallico Claudio, *Discorso di G. B. Doni sul recitare in scena*, «Rivista italiana di musicologia», III (1968), pp. 286-302.
—, *Monteverdi: poesia musicale, teatro e musica sacra,* Torino, Einaudi, 1979.
Galvani Livio Niso (Giuseppe Salvioli), *I teatri musicali di Venezia nel secolo XVII (1637-1700)*, Milano, Ricordi, 1879.
* Garavaglia Andrea, *Alessandro Stradella,* Palermo, L'Epos, 2006.
* —, *Der Paragone der Opernkünste in den italienischen Prologen des 17. Jahrhunderts: Sorgen um die Oper als Gesamtkunstwerk?*, «Musica e Storia», XII (2009), pp. 253-291.
* —, *Amazons from Madrid to Vienna, by way of Italy. The Circulation of a Spanish text and the Definition of an Imaginary,* «Early Music History», XXXI (2012), pp. 189-233.
Garber Marjorie, *Interessi truccati. Giochi di travestimento e angoscia culturale,* Milano, Raffaello Cortina Editore, 1994, ed. originale *Vested Interests. Cross-dressing & Cultural Anxiety,* New York/London, Routledge, 1992.
* Gerbino Giuseppe, *The Quest for the Soprano Voice: Castrati in Renaissance Italy,* «Studi musicali», XXXII (2004), pp. 303-357.
Giazotto Remo, *La musica a Genova nella vita pubblica e privata dal XIII al XVIII secolo*, Genova, Sigla, 1951.
—, *La guerra dei palchi: Documenti per servire alla storia del teatro musicale a Venezia come istituto sociale e iniziative privata nei secoli XVII e XVIII*, «Nuova rivista musicale italiana», I (1967), pp. 245-86, 465-508; III (1969), pp. 906-933; V (1971), pp. 1304–1352.
—, *Nel CCC anno della morte di Antonio Cesti. Ventidue lettere ritrovate nell'Archivio di Stato di Venezia*, «Nuova rivista musicale italiana», III (1969), pp. 496-512.
* Gier Albert, *Das Libretto. Theorie und Geschichte einer musikoliterarischen Gattung*, Darmstadt, WBG, 1998.
* —, *Nicolò Minato, I pazzi Abderiti: Amore (sintagmatico) e pazzia (paradigmatica),* «Musica e Storia», XII (2004), pp. 389-399.
Gilbert Felix, *Venice in the Crisis of the League of Cambrai,* in *Renaissance Venice*, a cura di John Rigby Hale, Londra, Faber & Faber, 1973, pp. 274-292.
—, *The Pope, His Banker, and Venice*, Cambridge, Harvard University Press, 1980.
Gilmore Margaret, *Monteverdi and Dramatic Music in Venice, 1595-1637*, manoscritto.
* *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, I Libri di Emil, 2011.

Glixon Beth, *The Letter-Writing Scene*, intervento presentato all'incontro annuale dell'American Musicological Society, Philadelphia, 1984.
—, *Review of Drammaturgia musicale veneta, vols. 4, 6, 12, 18, 24, 26*, «Current Musicology», XXXIX (1985), pp. 74-84.
—, *Recitative in Seventeenth-Century Venetian Opera: Its Dramatic Function and Musical Language*, tesi di dottorato, Rutgers University, 1985.
* —, *Private Lives of Public Women. Prima Donnas in Mid-Seventeenth-Century Venice,* «Music and Letters», LXXVI (1995) 4, pp. 509-531.
* —, *Scenes from the Life of Silvia Gailarti Manni, a Seventeenth-Century Virtuosa*, «Early Music History», XV (1996), pp. 97-146.
* —, *New Light on the Life and Career of Barbara Strozzi*, «Musical Quarterly», LXXXI (1997), pp. 311-35.
* —, *Music for the Gods? A Dispute Concerning F. Lucio's "Gl'Amori di Alessandro Magno, e di Rossane" (1651)*, «Early Music», XXVI (1998), pp. 445-454.
* —, *More on the Life and Death of Barbara Strozzi,* «Musical Quarterly», LXXXIII (1999), pp. 134-141.
* —, *«La sirena antica dell'Adriatico»: Caterina Porri, a Seventeenth-Century Roman Prima Donna on the Stages of Venice, Bologna, and Pavia*, in *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, a cura di Thomasin LaMay, Aldershot, Ashgate, 2005, pp. 211-37.
* —,*«Poner in musica un'opera»: Cavalli and His Impresari in Mid-Seicento Venice*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 59-75.
* —, *Behind the Scenes of Cavalli's "Giasone" of 1649*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 137-152.
Glixon Beth e Jonathan Glixon, *Marco Faustini and Venetian Opera Production in the 1650s: Recent Archival Discoveries.*, «Journal of Musicology», X (1992), pp. 48-73.
* —, *Oil and Opera Don't Mix: The Biography of S. Aponal, a Seventeenth-Century Venetian Opera Theater*, in *Music in the Theater, Church and Villa: Essays in Honor of Robert Weaver and Norma Wright Weaver*, a cura di Susan Parisi, Warren, Harmonie Park Press, 2000.
* —, *Inventing the Business of Opera: The Impresario and His World in Seventeenth-Century Opera*, Oxford, Oxford University Press, 2006.
* —, *The Triumph of Inconstancy: The Vicissitudes of a Seventeenth-Century Libretto*, in *Studies in Music and Text: Sources and Interpretations: Essays in Honor of Ellen Rosand*, a cura di Rebecca Cypess, Beth Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 52-73.
* Glixon Jonathan E., *Staging "Giasone" Spectacle and Drama, or, How Many Sets Do We Really Need to Perform Seventeenth-Century Opera?*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 153-165.
Le glorie degli Incogniti o vero Gli huomini illustri dell'Accademia de' Signori Incogniti di Venetia, Venezia, Valvasense, 1647.

Le glorie della musica celebrate dalla sorella poesia, rappresentandosi in Bologna "La Delia" e "L'Ulisse" nel teatro de gl'Illustriss. Guastavillani, Bologna, Ferroni, 1640.
Le glorie dell'armi venete celebrate nell'accademia de' Signori Imperfetti per la vittoria ottenuta contro l'armi ottomane, Venezia, Pinelli, 1651.
Le glorie della Signora Anna Renzi romana, Venezia, Surian, 1644.
Glover Jane, *The Teatro Sant'Apollinare and the Development of Seventeenth-Century Venetian Opera*, tesi di dottorato, Oxford University, 1975.
—, *The Peak Period of Venetian Public Opera: The 1650s*, «Proceedings of the Royal Musical Association», CII (1975-76), pp. 67-82.
—, *Cavalli*, Londra, Batsford, 1978.
—, *The Venetian Operas*, in *The New Monteverdi Companion*, a cura di Denis Arnold e Nigel Fortune, Londra/Boston, Faber & Faber, 1985, pp. 288-315.
* —, *Cavalli's Operas: Notes from a Performing Editor*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 13-16.
Goldschmidt Hugo, *Cavalli als dramatischer Komponist*, «Monatshefte für Musikgeschichte», XXV (1893), pp. 45-48, 53-58, 61-111.
—, *Studien zur Geschichte der italienischen Oper im 17. Jahrhundert*, Lipsia, Breitkopf & Härtel, 1901-4, ristampa Hildesheim, Olms, 1967.
* Gordon Bonnie, *Monteverdi's Unruly Women. The Power of Song in Early Modern Italy*, Cambridge, Cambridge University Press, 2004.
Groppo Antonio, *Catalogo di tutti i drammi per musica recitati ne' teatri di Venezia dall'anno 1637 in cui ebbero principio le pubbliche rappresentazioni de' medesimi, fin all'anno presente 1745*, Venezia, Groppo, s.d. (1745), ristampe Bologna, Forni, 1977 e 1985.
Grout Donald Jay, *The Chorus in Early Opera*, in *Festschrift Friedrich Blume*, a cura di Anna Amalie Abert e Wilhelm Pfannkuch, Kassel, Bärenreiter, 1963, pp. 151-161.
Grubb James S., *When Myths Lose Power: Four Decades of Venetian Historiography*, «Journal of Modern History», LVIII (1986), pp. 43-94.
Guarino Raimondo, *La tragedia e le macchine: "Andromède" di Corneille e Torelli*, Roma, Bulzoni, 1982.
—, *Torelli a Venezia. L'ingegnere teatrale tra scena e apparato*, «Teatro e Storia», VII (1992), pp. 35-72.
* Gullino Giuseppe, *Il rientro dei Gesuiti a Venezia nel 1657: le ragioni della politica e dell'economia*, in *I Gesuiti e Venezia. Momenti e problemi di storia veneziana della Compagnia di Gesù. Atti del Convegno di Studi (Venezia, 2-5 ottobre 1990)*, a cura di Mario Zanardi, Padova, Giunta regionale del Veneto, Gregoriana Libreria Editrice, 1994, pp. 421-433.
* Günsberg Maggie, *Gender and the Italian Stage. From the Renaissance to the Present Day*, Cambridge, Cambridge University Press, 1997.
* Hacke Daniela, *Gendering Men in Early Modern Venice,* «Acta Historiae», VII (2000), pp. 49-68.

* Hammond Frederick, *The Ruined Bridge. Studies in Barberini Patronage of Music and Spectacle, 1631-1679*, Michigan, Harmonie Park Press, 2010.
* —, *Music & spectacle in Baroque Rome. Barberini patronage under Urban VIII*, New Haven/London, Yale University Press, 1994.
Hanning Barbara Russano, *Apologia pro Ottavio Rinuccini*, «Journal of the American Musicological Society», XXVI (1973), pp. 240-262.
—, *Glorious Apollo: Poetic and Political Themes in the First Opera*, «Renaissance Quarterly», XXXII (1979), pp. 485-513.
—, *Of Poetry and Music's Power: Humanism and the Creation of Opera*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1980.
* Heller Wendy, *The Queen as King: Refashioning "Semiramide" for Seicento Venice*, «Cambridge Opera Journal», V (1993), pp. 93-114.
* —, *«O castità bugiarda»: Cavalli's "Didone" and the Question of Chastity*, in *A Woman Scorn'd: responses to the Dido Myth*, a cura di Michael Burden, Londra, Faber & Faber, 1998, pp. 169-225.
* —, *«Tacitus Incognito». Opera as History in "L'incoronazione di Poppea"*, «Journal of the American Musicological Society», LII (1999), 1, pp. 39-96.
* —, *«O delle donne miserabil sesso». Tarabotti, Ottavia and "L'incoronazione di Poppea"*, «Il Saggiatore musicale», VII (2000), pp. 5-46.
* —, *Dancing Desire on the Venetian Stage*, «Cambridge Opera Journal», XV (2003), pp. 281-295.
* —, *Emblems of Eloquence. Opera and Women's Voices in Seventeenth-Century Venice*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 2003.
* —, *Amazons, Astrology and the House of Aragon: Veremonda tra Venezia e Napoli*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana del Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 147-164.
* —, *Poppea's Legacy: The Julio-Claudians on the Venetian Stage*, «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI (2006), pp. 379-399.
* —, *Phaedra's Handmaiden. Tragedy as Comedy and Spectacle in Seventeenth-Century Opera*, in *Ancient Drama in Music for the Modern Stage*, a cura di Peter Brown e Susanna Ograjensek, Oxford, Oxford University Press, 2010, pp. 67-84.
* —, *Hypsipyle, Medea, and the Ovidian Imagination: Taming the Epic Hero in Cavalli's "Giasone"*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 167-186.
* —, *The Veil, the Mask, and the Eunuch: Sight, Sound, and Imperial Erotics in "L'incoronazione di Poppea"*, in *Studies in Music and Text: Sources and Interpretations: Essays in Honor of Ellen Rosand*, a cura di Rebecca Cypess, Beth Glixon e Nathan Link, Rochester, University of Rochester Press, 2013, pp. 145-166.
Herrick Marvin, *The Fusion of Horatian and Aristotelian Literary Criticism, 1531-1555*, Urbana, University of Illinois Press, 1946.
Hill John Walter, *Le relazioni di Antonio Cesti con la corte e i teatri di Firenze*, «Rivista italiana di musicologia», XI (1976), pp. 27-47.
* —, *Roman Monody, Cantata, and Opera from the Circles around Cardinal Montalto,* Oxford, Clarendon Press, 1997.

Hjelmborg Bjørn, *Aspects of the Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Natalicia musicologica Knud Jeppesen septuagenario collegis oblata*, a cura di Bjørn Hjelmborg e Søren Sørensen, Copenhagen, Hansen, 1962, pp. 173-198.

Holmes William C., edizione critica a cura di, *Orontea*, di Giacinto Andrea Cicognini e Pietro Cesti, Wellesley, Wellesley Edition, 1973.

—, *Comedy-Opera-Comic Opera*, «Analecta musicologica», V (1968), pp. 92-103.

—, *"Orontea": A Study of Change and Development in the Libretto and the Music of Mid-Seventeenth Century Italian Opera*, tesi di dottorato, Columbia University, 1968.

—, *Giacinto Andrea Cicognini's and Antonio Cesti's "Orontea" (1649)*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald J. Grout*, a cura di William Wyatt Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 108-132.

—, *Yet another "Orontea": further rapport between Venice and Vienna*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 199-225.

* Holst-Warhaft Gail, *Dangerous Voices: Women's Laments and Greek Literature*, Londra e New York, Routledge, 1992.

* Huck Oliver, *Oper in den Villen der Republik Venedig und Villeggiatura in der Oper*, «Studi musicali», XXIV (2005), pp. 137-180.

* Hunecke Volker, *Der venezianische Adel am Ende der Republik (1646-1797): Demographie, Familie, Haushalt*, Tübingen, Niemeyer Verlag, 1995.

Il diletto della scena e dell'armonia: Teatro e Musica nelle Venezie dal '500 al '700, a cura di Ivano Cavallini, Rovigo, Minelliana, 1990.

Ivaldi Armando Fabio, *Gli Adorno e l'hostaria-teatro del Falcone di Genova (1600-1680)*, «Rivista italiana di musicologia», XV (1981), pp. 87-152.

* Ivaldi Lucio, *Il teatro del Falcone di Genova: un "carrefour" dell'opera barocca*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 239-292.

* Ivanovich Cristoforo, *Memorie teatrali di Venezia*, in *Minerva al tavolino*, Venezia, Pezzana, 1681. Seconda edizione, 1688, ristampata a cura di Norbert Dubowy, Lucca, LIM, 1993.

—, *Minerva al tavolino: lettere diverse di proposta, e risposta a varij personaggi, sparse d'alcuni componimenti in prosa e in verso: nel fine le Memorie teatrali di Venezia*, Venezia, Pezzana, 1681; II ed. 1688.

Jander Owen, *The Prologues and Intermezzos of Alessandro Stradella*, «Analecta musicologica», VII (1969), pp. 87-111.

* Jeanneret Christine, *Maria Cavalli: In The Shadow of Francesco*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 95-117.

Jeffery Peter, *The Autograph Manuscripts of Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, Princeton University, 1980.

* Johnson Eugene J., *The Short, Lascivious Lives of Two Venetian Theaters, 1580-85*, «Renaissance Quarterly», LV (2002), pp. 936-948.

Kapp Volker, *Liebeswahn und Staatsräson in der Oper L'incoronazione di Poppea. Zur Verarbeitung von Seneca und Tacitus durch Monteverdis Text-Dichter Giovanni Francesco Busenello*, in *Italia viva: Studien zur Sprache und Literatur Italiens. Festschrift für Hans Ludwig Scheel*, a cura di Willi Hirdt e Reinhard Klesczewski, Tübingen, Narr, 1983, pp. 213-224

Kerman Joseph, *Opera as Drama*, New York, Alfred A. Knopf, 1956, seconda edizione, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1988.

* Ketterer Robert C., *«Militat omnis amans». Ovidian Elegy in "L'incoronazione di Poppea"*, «International Journal of the Classical Tradition», IV (1998), pp. 381-395.

* —, *Neoplatonic Light and Dramatic Genre in Busenello's "L'incoronazione di Poppea" and Nori's "Il Ripudio di Ottavia"*, «Music & Letters», LXXX, (1999), 1, pp. 1-22.

* —, *Why Early Opera is Roman and Not Greek*, «Cambridge Opera Journal», XV (2003), pp. 1-14.

* —, *Ancient Rome in Early Opera*, Urbana, University of Illinois Press, 2009.

* Klaper Michael, *Vom «Drama per musica» zur «Comédie en musique»: die Pariser Adaption der Oper "Xerse" (Minato/Cavalli)*, «Acta musicologica», LXXVII (2005), pp. 229-256.

* —, *Der Beginn der Operngeschichte in Paris? Anmerkungen zu La finta pazza (1645)*, in *Musicorum 2006-2007 - Le livret en question*, a cura di Laurine Quetin, Tours, Presses Universitaires Francois-Rabelais, 2007, pp. 77-104.

* —, *"Ercole amante" – "Hercule amoureux". The Poetics of the French Translation of an Italian «tragedia per musica»*, in *D'une scène à l'autre: l'opéra italien en Europe*, vol. II, *La musique à l'épreuve du théâtre*, a cura di Damien Colas e Alessandro Di Profio, Wavre, Mardaga, 2009, pp. 45-58.

* —, *"Ercole amante" sconosciuto: Reconstructing the Revised Version of Cavalli's Parisian Opera*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 333-352.

* Knaus Kordula, *Männer als Ammen - Frauen als Liebhaber: cross-gender casting in der Oper 1600-1800*, Stoccarda, Steiner, 2011

Kretzschmar Hermann, *Die venetianische Oper und die Werke Cavallis und Cestis*, «Vierteljahrschrift für Musikwissenschaft», VII (1892), pp. 1-76.

—, *Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XIV (1907), pp. 71-81.

—, *Weitere Beiträge zur Geschichte der venetianischen Oper*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XVII (1910), pp. 61-71.

—, *Schlussbeitrag zur Geschichte der venetianischen Oper*, «Jahrbuch der Musikbibliothek Peters», XVIII (1911), pp. 49-61.

Kuzmick Hansell Katherine, *Il ballo teatrale e l'opera italiana*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. V: *La spettacolarità*. 1988, pp. 177-306.

* *L'aria col Da capo*, a cura di Bianconi, Lorenzo e Michel Noiray, «Musica e Storia», XVI (2008).

* La Face Giuseppina Bianconi, *Filologia dei testi poetici nella musica vocale italiana*, «Acta Musicologica» LXVI (1994), pp. 1-21 e 139.

* La Via Stefano, *Ai limiti dell'impossible. "Modernità" veneziana di una tragicommedia in musica*, in *La Didone. Opera in un prologo e tre atti, libretto di Gianfrancesco Busenello, musica di Francesco Cavalli*, programma di sala a cura di Michele Girardi, «La Fenice prima dell'Opera», VII (2006), pp. 13-38.
Labalme Patricia Hochschild, *Personality and Politics in Venice: Pietro Aretino*, in *Titian, His World and His Legacy*, a cura di David Rosand, New York, Columbia University Press 1982, pp. 119-132.
* Laini Marinella, *La raccolta zeniana di drammi per musica veneziani della Biblioteca nazionale marciana, 1637-1700*, Lucca, LIM, 1995.
* LaMay Thomasin, a cura di, *Musical Voices of Early Modern Women: Many-Headed Melodies*, Aldershot, Ashgate, 2005.
* Lanfossi Carlo, *Un'opera per Elisabetta d'Inghilterra. "La regina Floridea" (Milano, 1670). Edizione critica del libretto di Teodoro Bardò e della musica di Francesco Rossi, Ludovico Busca e Pietro Simone Agostini*, Milano, LED, 2009.
* —, *Il teatro d'opera a Milano nella seconda metà del XVII secolo. Alcuni esempi di drammaturgia musicale tra storiografia e analisi*, tesi di dottorato, Università degli studi di Pavia, 2012.
* Lattarico Jean François, *Il soggetto esotico nei melodrammi veneziani del Seicento*, in *Le arti della scena e l'esotismo in età moderna*, a cura di Francesco Cotticelli e Paologiovanni Maione, Napoli, Turchini, 2006, pp. 157-173.
* —,*Venise incognita: essai sur l'académie libertine au XVIIe siècle*, Parigi, Champion, 2012.
* —, *Busenello: Un théâtre de la réthorique*, Parigi, Classiques Garnier, 2013.
Lavin Irving, *Bernini and the Unity of the Visual Arts*, New York, The Pierpont Morgan Library, 1980, traduzione italiana *Bernini e l'unità delle arti visive*, Roma, Edizioni dell'Elefante, 1980.
Leclerc Hélène, *Venise et l'avènement de l'opéra public à l'âge baroque*, Parigi, A. Colin, 1987.
Legrenzi Giovanni, *Totila*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1978.
Leich Karl, *Girolamo Frigimelica Robertis Libretti (1694-1708): Ein Beitrag insbesondere zur Geschichte des Opernlibrettos in Venedig*, Monaco, Katzbichler, 1972.
Leopold Silke, *«Quelle bazzicature poetiche, appellate ariette»: Dichtungsformen in der frühen italienischen Oper (1600-1640)*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III (1978), pp. 101-141.
—, *Madrigali sulle egloghe sdrucciole di Iacopo Sannazaro*, «Rivista italiana di musicologia», XIV (1979), pp. 75-127.
—, *Claudio Monteverdi und seine Zeit*, Laaber, Laaber Verlag, 1982.
* Lewis Rachel A., *Love as Persuasion in Monteverdi's "L'incoronazione di Poppea". New Thoughts on the Authorship Question,* «Music & Letters», LXXXVI (2005), 1, pp. 16-41.
* Lin Thomas e Joseph Salem, *"Giasone": A Source Overview,* in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 277-306.

Lindgren Lowell e Carl B. Schmidt, *A Collection of 137 Broadsides concerning Theatre in Late Seventeenth-Century Italy: An Annotated Catalogue,* «Harvard Library Bulletin», XXVIII (1980), pp. 185-233.
Livingston Arthur, *Una scappatella di Polo Vendramin e un sonetto di Gian Francesco Busenello*, «Fanfulla della domenica», 24 settembre 1911.
—, *La vita veneziana nelle opere di Gian Francesco Busenello*, Venezia, Officine grafiche Callegari, 1913.
Loredano Giovanni Francesco, *Bizzarrie academiche*, Venezia, Sarzina, 1638.
—, *Bizzarrie academiche del Loredano. Parte seconda.* Bologna, G. Longhi, 1676.
Lorenz Alfred, *Alessandro Scarlattis Jugendoper: ein Beitrag zur Geschichte der italianischen Oper.*, Augusta, Benno Filser Verlag, 1927.
Lucio Francesco e Aurelio Aureli, *Il Medoro*, facsimile a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984 («Drammaturgia musicale veneta», IV).
Magini Alessandro, *Indagini stilistiche intorno L'incoronazione di Poppea*, tesi di laurea, Università di Bologna, 1983-84.
—, *Le monodie di Benedetto Ferrari e L'incoronazione di Poppea: Un rilevamento stilistico comparativo*, «Rivista italiana di musicologia», XXI (1986), pp. 266-299.
* Maione Paologiovanni, *Il mondo musicale seicentesco e le sue istituzioni: la Cappella Reale di Napoli (1650-1700),* in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 309-341.
* Majer Carlo, *Philology and Semiotics of Baroque Opera Performances Today: Making Sense of Cavalli (and Ourselves) in the 21st century,* in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 11-17.
Malipiero Federico, *La peripezia d'Ulisse overo la casta Penelope*, Venezia, Surian, 1640.
—, *L'imperatrice ambiziosa*, Venezia, Surian, 1642.
Malipiero Gian Francesco, a cura di, *Tutte le opere di Claudio Monteverdi*, Asolo, [s.n.], 1926-42.
Mancini Franco, Maria Teresa Muraro ed Elena Povoledo, a cura di, *Illusione e pratica teatrale: Proposte per una lettura dello spazio scenico dagli intermedi fiorentini all'opera veneziana: catalogo della mostra*, Vicenza, Neri Pozza, 1975.
* —, *I teatri di Venezia. I teatri del veneto*, Venezia, Corbo e Fiore, 1995-96.
Mangini Nicola, *I teatri di Venezia*, Milano, Mursia, 1974.
* Manley Lawrence, *Shakespeare and the Golden Fleece*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 187-198.
* Marri Fabio, *Ein italienischer Dichter an der Elbe: Stefano Benedetto Pallavicini,* in *Elbflorenz: italienische Prasenz in Dresden 16.19. Jahrhundert*, a cura di Barbara Marx, Dresden/Amsterdam, Verl. der Kunst, 2000, pp. 159-175.
* Matsumoto Naomi, *The Identity of the Librettist of Monteverdi's "Il ritorno d'Ulisse",* «Journal of the Musicological Society of Japan», LIII (2007), 2, pp. 134-37.
Matteini Nevio, *Il "Rimino," una delle prime gazzette d'Italia: saggio storico sui primordi della stampa*, Bologna, Cappelli, 1967.

* McClary Susan, *Desire and Pleasure in Seventeenth-Century Music*, Berkeley, University of California Press, 2012.
Maylander Michele, *Storia delle accademie d'Italia,* Bologna, Cappelli, 1926-30.
Medin Antonio, *La storia della repubblica di Venezia nella poesia*, Milano, Hoepli, 1904.
* Mehltretter Florian, *Die unmögliche Tragödie. Karnevalisierung und Gattungsmischung im venezianischen Opernlibretto des siebzehnten* Jahrhunderts, Frankfurt am Main, Lang, 1994.
* Melcarne Nunzia, *Giacinto Andrea Cicognini: un amico dell'Accademia veneziana degli Incogniti.* «Aprosiana», XIV (2006), pp. 34-40.
* Menegatti Tiziana, *Ex Ignoto Notus. Bibliografia delle opere a stampa del principe degli Incogniti: Giovan Francesco Loredano,* Padova, il Poligrafo, 2000.
Ménestrier Claude-François, *Des Representations en Musique anciennes et modernes*, Parigi, R. Guignard, 1681, seconda edizione, Parigi, Robert Pepie, 1685.
* Miato Monica, *L'Accademia degli Incogniti di Giovan Francesco Loredan, Venezia (1630-1661)*, Firenze, Olschki, 1998.
* Michelassi Nicola, *Il teatro del Cocomero di Firenze: uno stanzone per tre accademie (1651-1665),* «Studi secenteschi», XL (1999), pp. 149-186.
* —, *"La Finta Pazza" a Firenze: commedie "spagnole" e "veneziane" nel teatro di Baldracca (1641-1665),* «Studi secenteschi», XLI (2000), pp. 313-353.
* —, «*Finte follie*» *e «veraci pazzie» nel melodramma veneziano del Seicento*, in *Follia, follie*, a cura di Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2006, pp. 255-275.
* —, *Michelangelo Torcigliani e l'Incognito autore delle "Nozze di Enea con Lavinia"*, «Studi secenteschi», XLVIII (2007), pp. 381-386.
* —, *La "Finta pazza" di Giulio Strozzi: un dramma Incognito in giro per l'Europa (1641-1652)*, in *Gli Incogniti e l'Europa*, a cura di Davide Conrieri, Bologna, I libri di Emil, 2011, pp. 147-210.
* —, *Le prime tournées del "Giasone" di Cicognini e Cavalli (1649-1654),* «Studi secenteschi», LII (2011), pp. 195-209, traduzione inglese *Balbi's Febiarmonici and the First "Road Shows" of "Giasone" (1649-1653)*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 307-319.
* —, *La doppia "Finta pazza": un dramma veneziano in viaggio nell'Europa del Seicento*, 2 voll. Firenze, Olschki, 2013.
Molinari Cesare, *"Le nozze degli dèi": un saggio sul grande spettacolo italiano nel Seicento*, Roma, Bulzoni, 1968.
—, *La commedia dell'arte*, Milano, Mondadori, 1985.
Molmenti Pompeo, *Venezia alla metà del secolo XVII descritta da due contemporanei*, in Pompeo Molmenti, *Curiosità di storia veneziana*, Bologna, Zanichelli, 1919, pp. 281-456.
—, *La storia di Venezia nella vita privata dalle origini alla caduta della repubblica*, VII ed., Bergamo, Istituto italiano d'arti grafiche, 1927-29.
* Monaldini Sergio, *L'orto dell'Esperidi. Musici, attori e artisti nel patrocinio della famiglia Bentivoglio (1646-1685),* Lucca, LIM, 2001.

Monson Craig, *Giulio Cesare in Egitto from Sartorio (1677) to Handel (1724)*, «Music and Letters», LXVI (1985), pp. 313-343.
—, *A Seventeenth-Century Opera Cycle: The Rise and Fall of Aelius Sejanus*, manoscritto.
Monteverdi Claudio, *Orfeo* [1609], facsimile a cura di Adolf Sandberger, Augusta, Filser, 1927.
—, *L'incoronazione di Poppea: facsimile del manoscritto It. Cl. 4 n. 439 della Biblioteca Nazionale di S. Marco in Venezia*, a cura di Giacomo Benvenuti, Milano, Bocca, 1938.
—, *L'incoronazione di Poppea* [manoscritto in I-Vnm], facsimile a cura di Sergio Martinotti, Bologna, Forni, 1969.
—, *Orfeo* [1615], facsimile a cura di Denis Stevens, Amersham, Gregg International, 1972.
* —, *Lettere*, a cura di Éva Lax, Firenze, Olschki, 1994.
* —, *Il ritorno d'Ulisse in patria*, facsimile a cura di Sergio Vartolo, 2 voll., SPES, Firenze, 2006.
* —, *L'incoronazione di Poppea*, facsimile a cura di Gino Benzoni, Lorenzo Bianconi e Alessandra Chiarelli, Milano, Ricordi, 2011 («Drammaturgia musicale veneta», II).
* Morelli Arnaldo, «*Alle glorie di Luigi*». *Note e documenti su alcuni spettacoli musicali promossi da ambasciatori e cardinali francesi nella Roma del secondo Seicento*, «Studi musicali», XXV (1996) pp. 155-166.
Morelli Giovanni, *Scompiglio e lamento (simmetrie dell'incostanza e incostanza delle simmetrie): "L'Egisto" di Faustini e Cavalli (1643)*, in *L'Egisto*, Venezia, La Fenice, 1982, pp. 475-626.
—, *Povero Bajazetto: Osservazioni su alcuni aspetti dell'abbattimento tematico della "paura del turco" nell'opera veneziana del sei-settecento*, in *Venezia e i Turchi*, Milano, Electa, 1985, pp. 230-294.
—, *La scena di follia nella "Lucia di Lammermoor": Sintomi, fra mitologia della paura e mitologia della libertà*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 411-433.
—, *Il filo di Poppea: Il soggetto antico-romano nell'opera veneziana del Seicento, osservazioni*, in *Venezia e la Roma dei Papi*, Milano, Electa, 1987, pp. 245-274.
* —, *La Musica,* in *Storia di Venezia, VIII: La Venezia barocca,* Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, 1998, pp. 239-305.
* —, *Di alcuni effetti di "ferner klang" nelle trame drammatiche veneziane del Seicento*, «Musica e Storia», XII (2004), pp. 203-251.
Morelli, Giovanni e Thomas Walker, *Tre controversie intorno al San Cassiano*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 97-120.
—, *Migliori plettri*, in Aurelio Aureli e Francesco Lucio, *Il Medoro*, facsimile a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984, pp. IX-LVII («Drammaturgia musicale veneta», IV).
* Moretti Pietro, *Busenello and His Composers. The Beginnings of Republican Opera*, tesi di dottorato, Yale University, 2009.

* Mossey Christopher John, *«Human After all»: Character and Self-Understanding in Operas by Giovanni Faustini and Francesco Cavalli, 1644-1652*, tesi di dottorato, Brandeis University, 1999.
* —, edizione critica a cura di, *La Doriclea*, di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli, Middleton, A-R, 2004.
Mueller Reinhard, *Basso ostinato und die «imitatione del parlare» in Monteverdis "Incoronazione di Poppea"*, «Archiv für Musikwissenschaft», LX (1983), pp. 1-23.
Muir Edward, *Civic Ritual in Renaissance Venice*, Princeton, Princeton University Press, 1981, traduzione italiana *Il rituale civico a Venezia nel Rinascimento*, Roma, Il veltro, 1984.
* —, *Guerre culturali. Libertinismo e religione alla fine del Rinascimento*, Roma/Bari, Laterza, 2008.
Muraro Maria Teresa, *La festa a Venezia e le sue manifestazioni rappresentative: Le compagnie della Calza e le momarie*, in *Storia della cultura veneta*, Vicenza, Neri Pozza, vol. 3/III: *Dal primo quattrocento al concilio di Trento*. 1981, pp. 315-341.
—, a cura di, *L'Opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, Firenze, Olschki, 1990.
* —, *Teatro, scena e messinscena: Lessico degli addetti ai lavori*, in *Studi sul lessico della letteratura critica del teatro musicale in onore di Gianfranco Folena, Le parole della musica, 2*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1995, pp. 47-55.
Muraro Maria Teresa, Ludovico Zorzi, Elvi Zorzi e Gianfranco Prato, a cura di, *I teatri pubblici di Venezia*, catalogo della mostra, Venezia, La Biennale di Venezia, 1971.
Murata Margaret, *The Recitative Soliloquy*, «Journal of the American Musicological Society», XXXII (1979), pp. 45-73.
—, *Operas for the Papal Court, 1631-1668*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1981.
—, *Classical Tragedy in the History of Early Opera in Rome*, «Early Music History», IV (1984), pp. 101-134.
—, *Singing about Singing, or The Power of Music, Sixty Years After*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, a cura di Fabrizio della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 363-382.
* —, *Theater à l'espagnole and the Italian Libretto*, «Revista de Musicología», XVI (1993), pp. 308-334.
—, *Why the First Opera Given in Paris Wasn't Roman*, «Cambridge Opera Journal», VII (1995), pp. 87-105.
* Nelson Kristin Aviva Kane, *Francesco Cavalli's Elena (1959): a study and edition*, tesi di dottorato, Cornell University, 2010.
* Nestola Barbara, *«Quelque idée de ces grands spectacles»: l'opera veneziana a Parigi tra collezionismo e fonti di editoria musicale (1695-1708)*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel* Seicento, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 293-308.
* —, *"L'Egisto" fantasma di Cavalli: nuova luce sulla rappresentazione parigina dell'"Egisto ovvero Chi soffre speri" di Mazzocchi e Marazzoli (1646)*, «Ricercare», XIX, (2007), 1-2 , pp. 125-146.

* —, *Sulla trasmissione delle "antiche" arie italiane in Francia alla fine del Seicento,* in *Early Music: Context and Ideas II*, a cura di Reinhard Strohm, Ryszard Wieczorek, Robert Kendrick, Helen Geyer, e Zofia Fabianska, Cracovia, Institute of Musicology, Jagiellonan University, 2008, pp. 462-470.
* —, *Cavalli's "Ercole amante", the First tragédie en musique?*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 353-373.
* Noe Alfred, *Die "italienische Phase" der Wanderbuhne in Wiener Handschriften*, «Biblos», XLVII (1998), pp. 49-57.
* —, *Biographische Notizjen zum Hifdichter Nicolò Minato,* «Biblos», XLIX (2000), pp. 317-325.
* —, *Das Testament des Hifdichter Nicolò Minato*, «Biblos», L, (2001), pp. 315-317.
* —, *Nicolò Minato: Werkverzeichnis*, Wien, Verlag der Osterreichischen Akademie der Wissenschaften, 2004.
* —, *Geschichte und Finktion in Nicolò Minatos libretti*, in *Italian Opera in Central Europe 1614-1780, vol II: Italianità: Image and Practice*, a cura di Corinna Herr, Herbert Seifert, Andrea Sommer-Mathis e Reinhard Strohm, Berlino, Berliner Wissenschafts -Verlag, 2008, pp. 69-83.
Nolhac Pier de e Angelo Solerti, *Il viaggio in Italia di Enrico III re di Francia e le feste a Venezia, Ferrara, Mantova e Torino*, Torino, L. Roux & Co., 1890.
Noske Frits, *The Signifier and the Signified: Studies in the Operas of Mozart and Verdi*, L'Aja, Nijhoff, 1977, traduzione italiana *Dentro l'opera: struttura e figura nei drammi musicali di Mozart e Verdi*, Venezia, Marsilio, 1993.
Odorisio Ginevra Conti, *Donna e società nel Seicento: Lucrezia Marinelli e Arcangela Tarabotti*, Roma, Bulzoni, 1979.
L'orologio del piacere che mostra l'ore del dilettevole soggiorno havuto della serenissima d'Ernesto Augusto Vescovo d'Osnabruc, duca di Branswich, Lunebergo, etc., Piazzola, s.e., 1685.
Osthoff Wolfgang, *Die venezianische und neapolitanische Fassung von Monteverdis "Incoronazione di Poppea"*, «Acta musicologica», XXVI (1954), pp. 88-113.
—, *Trombe sordine*, «Archiv für Musikwissenschaft», XIII (1956), pp. 77-95.
—, *Zu den Quellen von Monteverdis Ritorno di Ulisse in patria*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXIII (1956), pp. 67-78.
—, *Neue Beobachtungen zu Quellen und Geschichte von Monteverdis "Incoronazione di Poppea"*, «Die Musikforschung», XI (1958), pp. 129-138.
—, *Zur Bologneser Aufführung von Monteverdis "Ritorno di Ulisse" im Jahre 1640*, in *Mitteilungen der Kommission für Musikforschung*, Vienna, Rohrer, 1958, pp. 155-160.
—, *Antonio Cestis "Alessandro vincitor di se stesso"*, «Studien zur Musikwissenschaft», XXIV (1960), pp. 13-43.
—, *Maske und Musik: Die Gestaltwerdung der Oper in Venedig*, «Castrum peregrini», LXV (1964), pp. 10-49, traduzione italiana *Maschera e musica*, «Nuova rivista musicale italiana», I (1967), pp. 16-44.
—, *Cavalli Francesco*, in *La musica*. Torino, UTET, 1966; vol. I, pp. 825-834.

—, *Händels "Largo" als Musik des goldenen Zeitalters*, «Archiv für Musikwissenschaft», XXX (1973), pp. 177-181.
—, *Filiberto Laurenzis Musik zu "La finta savia" im Zusammenhang der frühvenezianischen Oper*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 173-198.
—, *La musica della pazzia nella "Finta pazza" di Francesco Sacrati*, intervento letto al convegno *L'opera fra Venezia e Parigi*, tenutosi presso la Fondazione Giorgio Cini, a Venezia, nel settembre 1985, in Giulio Strozzi e Francesco Sacrati, *La finta pazza*, facsimile a cura di Lorenzo Bianconi, Milano, Ricordi, in corso di stampa («Drammaturgia musicale veneta», I).
—, *Musica e versificazione: Funzioni del verso poetico nell'opera Italiana*, in *La drammaturgia musicale*, a cura di Lorenzo Bianconi, Bologna, il Mulino, 1986, pp. 125-141.
Pagano Roberto, *"Giasone in Oreto". Considerazioni sull'introduzione del melodramma a Palermo*, in *Musica ed attività musicali in Sicilia nei secoli XVII e XVIII*, a cura di Giuseppe Collisani e Daniele Ficola, Palermo, STASS, 1989.
Palisca Claude, *The Alterati of Florence: Pioneers in the Theory of Dramatic Music*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald Jay Grout*, a cura di William Wyatt Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 9-38.
—, *Humanism in Italian Renaissance Musical Thought*, New Haven, Yale University Press, 1985.
Pallucchini Rodolfo e Paola Rossi, *Tintoretto: Le opere sacre e profane*, Milano, Electa, 1982.
Papadopoli-Aldobrandini Nicolò, *Le monete di Venezia descritte ed illustrate*, Venezia, Tip. Emiliana, 1893-1919.
* Pass Walter, *Monteverdis "Il ritorno d'Ulisse in patria"*, in *Performing Practice in Monteverdi's Music. The Historic-Philological Background. Atti del convegno internazionale (Londra, 13-14 dicembre 1993)*, a cura di Raffaello Monterosso, Cremona, Fondazione Claudio Monteverdi, 1995, pp. 175-181.
* Pastura Maria Grazia, *Legislazione pontificia sui teatri e spettacoli musicali a* Roma, in *La musica a Roma attraverso le fonti d'archivio. Atti del convegno internazionale (Roma, 4-7 giugno 1992)*, a cura di Bianca Maria Antolini, Arnaldo Morelli, e Vera Vita Spagnuolo, Lucca, LIM, 1994, pp. 167-75.
Pavanello Giuseppe, *S. Marco nella leggenda e nella storia*, «Rivista della città di Venezia», VII (1928), 293-324.
Pavoni Giuseppe, *Diario [...] delle feste nelle solennissime nozze delli serenissimi sposi il sig. duca Ferdinando Medici e la sig. donna Christina di Lorena*, Bologna, Rossi, 1589.
Petrobelli Pierluigi, *"L'Ermiona" di Pio Enea degli Obizzi ed i primi spettacoli d'opera veneziani*, «Quaderni della Rassegna musicale», III (1965), pp. 125-141.
—, *Francesco Manelli: Documenti e osservazioni*, «Chigiana», XXIV (1967), 43-66.
Pirrotta Nino, *Tre capitoli su Cesti*, in *La scuola romana: G. Carissimi-A. Cesti-M. Marazzoli*, Siena, Accademia musicale Chigiana, 1953, pp. 27-79.
—, *Commedia dell'Arte and Opera*, «Musical Quarterly», XLI (1955), pp. 169-189, ristampa in Nino Pirrotta, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, pp. 343-360, traduzione italiana *Commedia dell'arte e l'opera*, in Nino Pirrotta, *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 147-172.

—, *Falsirena e la più antica delle cavatine*, «Collectanea historiae musicae», II (1957), pp. 355-66, ristampato in *Scelte poetiche di musicisti*, pp. 255-264.
—, Ferrar, in *Enciclopedia dello spettacolo*, a cura di Silvio D'Amico, Roma, Le maschere, vol. V, 1958, coll. 187-188.
—. *Il caval zoppo e il vetturino: Cronache di Parnaso 1642*, «Collectanea historiae musicae», IV (1966), pp. 215-226, ristampa in *Scelte poetiche di musicisti*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 265-276.
—, *Early Opera and Aria*, in *New Looks at Italian Opera: Essays in Honor of Donald Jay Grout*, a cura di William Wyatt Austin, Ithaca, Cornell University Press, 1968, pp. 39-107, ristampato in Nino Pirrotta ed Elena Povoledo, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1969, pp. 276-333.
—, *Scelte poetiche di Monteverdi*, «Nuova rivista musicale italiana», II (1968), pp. 10-42, 226-254, ristampato in *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 81-146.
—, *Early Venetian Libretti at Los Angeles*, in *Essays in Musicology in Honor of Dragan Plamenac*, a cura di Gustave Reese e Robert Snow, Pittsburgh, University of Pittsburgh Press, 1969, pp. 233-243, ristampato in *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque*, Cambridge, Harvard University Press, 1984, pp. 317-324, traduzione italiana *Antichi libretti d'opera veneziani a Los Angeles*, in *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 243-254.
—, *Teatro, scene e musica nelle opere di Monteverdi*, in *Congresso internazionale sul tema "Claudio Monteverdi e il suo tempo"*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdonega, 1969, pp. 45-67, ristampato in *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 219-242.
—, *Monteverdi e i problemi* dell'opera, in *Studi sul teatro veneto fra rinascimento ed età barocca*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 321-343, ristampato in *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987, pp. 197-218.
—, *Music and Culture in Italy from the Middle Ages to the Baroque: a Collection of Essays*, Cambridge, Harvard University Press, 1984.
—, *Scelte poetiche di musicisti: teatro, poesia e musica da Willaert a Malipiero*, Venezia, Marsilio, 1987.
—, *Note su Minato*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 127-63.
—, *Forse Nerone cantò da tenore*, in *Musica senza aggettivi. Studi per Fedele D'Amico*, a cura di Agostino Ziino, Firenze, Olschki, 1991, pp. 47-60, ristampa *Poesia e musica e altri saggi*. Firenze, La Nuova Italia, 1994, pp. 179-93.
Pirrotta Nino ed Elena Povoledo, *Li due Orfei: da Poliziano a Monteverdi*, Torino, Einaudi, 1969; II ed. 1975.

Porter William, *Peri's and Corsi's "Dafne": Some New Discoveries and Observations*, «Journal of the American Musicological Society», XVIII (1965), pp. 170-196.
Povoledo Elena, *Lo Schioppi viniziano pittor di Teatro*, «Prospettive», XVI (1957), pp. 45-50.
—, *Una rappresentazione accademica a Venezia nel* 1634, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca,* a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 119-169.
—, *Scène et mise en scène à Venise: De la dècadence des compagnies de la Calza jusqu'à la représentation de L'Andromeda au Théâtre de San Cassian (1637)*, in *Renaissance, Maniérisme, Baroque: Actes du XIe Stage International de Tours*, Parigi, J. Vrin, 1972, pp. 87-99.
Powers, Harold S., *Il Serse trasformato*, «Musical Quarterly», XLVII (1961), pp. 481-492; 48 (1962), pp. 73-92.
—, *L'Erismena travestita*, in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 259-324.
—, *Il Mutio tramutato, Part I: Sources and Libretto*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 227-258.
—,*"La solita forma" and "The Uses of Convention"*, «Acta musicologica», LIX (1987), pp. 65-90.
Prota-Giurleo Ulisse, *Francesco Cirillo e l'introduzione del melodramma a Napoli*, Grumo Nevano, Comune di Grumo Nevano, 1952.
Prunières, Henry. *L'Opéra en France avant Lulli*. Parigi, Champion, 1913.
—, *Cavalli et l'opéra vénitien au XVIIe siècle*, Parigi, Rieder, 1931.
Pullan Brian, a cura di, *Crisis and Change in the Venetian Economy in the 16th and 17th Centuries*, Londra, Methuen, 1968.
Puppi Lionello, «*Ignoto Deo*», «Arte veneta», XXIII (1969), pp. 169-180.
—, *Il teatro fiorentino degli Immobili e la rappresentazione nel 1658 dell' "Ipermestra" del Tacca*, in *Studi sul teatro veneto fra Rinascimento ed età barocca*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1971, pp. 171-192.
* *Quel novo Cario quel divin Orfeo: Antonio Draghi da Rimini a Vienna. Atti del Convegno internazionale (Rimini, Palazzo Buonadrata, 5-7 ottobre 1998),* a cura di Emilio Sala e Davide Daolmi, Lucca, LIM, 2000.
Quirini Leonardo, *I vezzi d'Erato*, Venezia, Hertz, 1653.
Ramous Mario, *La metrica*, Milano, Garzanti, 1984.
Rapp Richard Tilden, *Industry and Economic Decline in Seventeenth-Century Venice*, Cambridge, Cambridge University Press, 1976, traduzione italiana *Industria e decadenza economica a Venezia nel XVII Secolo*, Roma, Il veltro, 1986.
Reiner Stuart, «*Vi sono molt'altre mezz'arie....*», in *Studies in Music History: Essays for Oliver Strunk*, a cura di Harold S. Powers, Princeton, Princeton University Press, 1968, pp. 241-258.
—, *La vag'angioletta (and others)*, «Analecta musicologica», XIV (1974), pp. 26-88.
Ricci Corrado, *I teatri di Bologna nei secoli XVII e XVIII*, Bologna, Successori Monti Editori, 1888.

Ridolfi Carlo, *Le maraviglie dell'arte* [Venezia, 1648], a cura di Detlev Freiherrn von Hadeln, Berlino, G. Grote, 1914-24.
* Rismondo Paolo Alberto, *Pietro Francesco Caletti Bruni detto il Cavalli: Tappe per una biografia*, non pubblicato, 2009 [due copie in I-Vas e I-Vlevi].
Robinson Michael F., *Provenzale Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. XV, pp. 316-317.
Roccatagliati Alessandro, *Libretti d'opera: testi autonomi o testi d'uso?,* «Quaderni del Dipartimento di Linguistica e Letterature comparate», VI (1990), Bergamo, Università degli Studi, pp. 7-20.
* Rodier Lucia, *Una fabbrica barocca: il "Cane di Diogene" di Francesco Fulvio Frugoni,* Bologna, il Mulino, 1996.
* Romagnoli Angela, *«Fra catene, fra stili, e fra veleni...» ossia Della scena di prigione nell'opera italiana (1690-1724)*, Lucca, LIM, 1995.
Romanin Samuele, *Storia documentata di Venezia*, Venezia, Pietro Naratovich, 1853-61.
* Romano Dennis, *Commentary: Why Opera? The Politics of an Emerging Genre*, «Journal of Interdisciplinary History», XXXVI (2006), pp. 401-409.
Rosand David, *Venezia e gli dei*, in *"Renovatio urbis": Venezia nell'età di Andrea Gritti (1523-1538)*, a cura di Manfredo Tafuri, Roma, Officina, 1984, pp. 201-215.
—, *«Venetia Figurata»: The Iconography of a Myth*, in *Interpretazioni veneziane: Studi di storia dell'arte in onore di Michelangelo Muraro*, a cura di David Rosand, Venezia, Arsenale, 1984, pp. 177-196.
Rosand Ellen, *Aria in the Early Operas of Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, New York University, 1971.
—,*"Ormindo" travestito in "Erismena"*, «Journal of the American Musicological Society», XXVIII (1975), pp. 268-291.
—, *Aria as Drama in the Early Operas of Francesco Cavalli*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 75-96.
—, *Comic Contrast and Dramatic Continuity: Observations on the Form and Function of Aria in the Operas of Francesco Cavalli*, «Music Review», XXXVII (1976), pp. 92-105.
—, *Music in the Myth of Venice*, «Renaissance Quarterly», XXX (1977), pp. 511-537.
—, *Barbara Strozzi, virtuosissima cantatrice: The Composer's Voice*, «Journal of the American Musicological Society», XXXI (1978), pp. 241-281.
—, *The Descending Tetrachord: An Emblem of Lament*, «Musical Quarterly», LV (1979), pp. 346-359.
—, *Boretti Antonio*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. 3, p. 48.
—, *In Defense of the Venetian Libretto*, «Studi musicali», IX (1980), pp. 271-285.
—, *"L'Orfeo": The Metamorphosis of a Musical Myth*, «Israel Studies in Musicology», II (1980), pp. 101-120.

—, *Minato Nicolò*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. XII, p. 332.
—, *L'Ovidio trasformato*, in Aurelio Aureli e Antonio Sartorio, *Orfeo*, facsimile a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983, pp. IX-LVII («Drammaturgia musicale veneta», VI).
—, *Orlando in Seicento Venice: The Road Not Taken*, in *Opera seria as a Social Phenomenon*, a cura di Michael Collins ed Elise Kirk, Austin, University of Texas Press, 1984, pp. 87-104.
—, *Seneca and the Interpretation of L'incoronazione di Poppea*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVIII (1985), pp. 34-71.
—, *Iro and the Interpretation of Il ritorno d'Ulisse in patria,* «Journal of Musicology», VII (1989), pp. 141-164.
—, *Monteverdi's Mimetic Art: L'incoronazione di Poppea*, «Cambridge Opera Journal», I (1989), pp. 113-137.
—, *The Opera Scenario, 1638-1655: A Preliminary Survey*, in *In cantu et in sermone: For Nino Pirrotta on His 80th Birthday*, a cura di Fabrizio della Seta e Franco Piperno, Firenze, Olschki, 1989, pp. 335-346.
—, *Operatic Madness: A Challenge to Convention*, in *Music and Text: Critical Inquiries*, a cura di Steven Paul Scher, Cambridge, Cambrige University Press, 1992, pp. 241-287.
* —, *Did Monteverdi Write "L'incoronazione di Poppea" and Does it Matter?,* «Opera News», LIX, (1994), 1, pp. 20-23.
* —, *«Dopo una lunga quarantena»: Cavalli, Melosio, and "L'Orione"*, in *Words on Music: Essays in Honor of Andrew Porter on the Occasion of His 75th Birthday*, a cura di David Rosen e Claire Brook, Hillsdale, Pendragon Press, 2003, pp. 259-283.
* —, *Gli esordi del teatro pubblico a Venezia: dal teatro di corte al teatro d'opera a pagamento*, in *Enciclopedia della musica, IV: Storia della musica europea*, a cura di Jean Jacques Nattiez, Torino, Einaudi, 2004, pp. 403-414.
* —, *"L'incoronazione di Poppea" di Francesco Cavalli,* in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 119-146.
* —, *Venice: Cradle of (Operatic) Convention,* in *Operatic Migrations: Transforming Works and Crossing Boundaries*, a cura di Roberta Montemorra Marvin e Thomas A. Downing, Londra, Ashgate, 2006, pp. 7-20.
* —, *Monteverdi's Last Operas: A Venetian Trilogy*, Berkeley, University of California Press, 2007.
* —, *Il ritorno a Seneca,* «Cambridge Opera Journal», XXI (2009), pp. 119-37.
Rosselli John, *The Opera Industry in Italy from Cimarosa to Verdi: The Role of the Impresario*, Cambridge, Cambridge University Press, 1984, traduzione italiana *L'impresario d'opera*, Torino, EDT, 1985.
—, *The Castrati as a Professional Group and a Social Phenomenon, 1550-1850*, «Acta musicologica», LX, (1988), pp. 143-179.
—, *From Princely Service to the Open Market: Singers of Italian Opera and Their Patrons*, «Cambridge Opera Journal», I (1989), pp. 1-32.

—, *Singers of Italian Opera: The History of a Profession*, Cambridge, Cambridge University Press, 1992, traduzione italiana *Il cantate d'opera: storia di una professione (1600-1990),* Bologna, il Mulino, 1993.
Rossi Lovanio, *Buonarroti Michelangelo, il Giovane*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XV, 1972, pp. 178-181.
Rutschman Edward Raymond, *The Minato-Cavalli Operas: The Search for Structure in Libretto and Solo Scene*, tesi di dottorato, University of Washington, 1979.
—, *Minato and the Venetian Opera Libretto*, «Current Musicology», XXVII (1982), 84-91.
Sacrati Francesco e Giulio Strozzi, *La finta pazza*, facsimile a cura di Lorenzo Bianconi, Milano, Ricordi, in corso di stampa («Drammaturgia musicale veneta», I).
de Saint-Disdier, Limojon Sier e Alexandre-Toussaint, *La Ville et la République de Venise*, Parigi, Barbin, 1680.
Salerno Henry Frank, a cura di, *Scenarios of the Commedia dell'Arte: Flaminio Scala's Il teatro delle favole rappresentative*, New York, New York University Press, 1967.
Sansovino Francesco, *Venetia città nobilissima et singolare [...] con aggiunta di tutte le cose notabili [...] da D. Giustiniano Martinioni*, Venezia, Curti, 1663.
* Sarà Daniela, *Due inventari del Teatro del Cocomero di Firenze (1664 e 1666): ipotesi sull'assetto secentesco della sala,* «Medioevo e Rinascimento», XXII (2008), pp. 126-145.
Sartori Claudio, *La prima diva della lirica italiana: Anna Renzi*, «Nuova rivista musicale italiana», II (1968), pp. 430-452.
—, *Un fantomatico compositore per un'opera che forse non era un'opera*, «Nuova rivista musicale italiana», V (1971), pp. 788-798.
—, *Ancora della "Finta pazza" di Strozzi e Sacrati*, «Nuova rivista musicale italiana», XI (1977), pp. 335-338.
—, *Primo tentativo di catalogo unico dei libretti italiani a stampa fino all'anno 1800*, manoscritto, Milano, Ufficio Ricerca Fondi Musicali.
—, *I libretti italiani a stampa dalle origini al 1800*, Cuneo, Bertola & Locatelli 1990-1994, 7 volumi.
Sartorio Antonio, *Adelaide*, facsimile a cura di Howard Mayer Brown, New York, Garland, 1978.
Sartorio Antonio e Aurelio Aureli, *L'Orfeo*, facsimile a cura di Ellen Rosand, Milano, Ricordi, 1983 («Drammaturgia musicale veneta», VI).
Satire, et altre raccolte per l'Academia de gl'Unisoni in casa di Giulio Strozzi, manoscritto, I-Vnm It. cl. X cod. 115 (7193).
Saunders Harris Sheridan Jr., *The Repertoire of a Venetian Opera House (1678-1714): The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo*, tesi di dottorato, Harvard University, 1985.
—,*The Teatro Grimani di San Giovanni Grisostomo: The Interaction of Family Interests and Opera in Venice (1678-1714)*, intervento presentato all'incontro annuale dell'American Musicological Society, New Orleans, 1987.
Scala Flaminio, *Il teatro delle favole rappresentative* [Venezia, 1611], a cura di Ferruccio Marotti, Milano, Il polifilo, 1976.

Schmidt Carl, *The Operas of Antonio Cesti*, tesi di dottorato, Harvard University, 1973.
—, *Antonio Cesti's La Dori: A Study of Sources, Performance Traditions, and Musical Style*, «Rivista italiana di musicologia», X (1975), pp. 455-498.
—, *"La Dori" di Antonio Cesti: Sussidi bibliografici*, «Rivista italiana di musicologia», XI (1976), pp. 197-229.
—, *An Episode in the History of Venetian Opera: The Tito Commission (1665-66)*, «Journal of the American Musicological Society», XXXI, (1978), pp. 442-466.
* Schneider Tessing Magnus, *Seeing the Empress Again. On the Doubling of Roles in "L'incoronazione di Poppea,* «Cambridge Opera Journal», XXIV (2012), 3, pp. 249-291.
* Schulze Hendrik, *Odysseus in Venedig. Sujetwahl und Rollenkonzeption in der venezianischen Oper des 17. Jahrhunderts*, Frankfurt am Main, Peter Lang, 2004.
* —, *Plot Structure and Aria Position in Nicolò Minato and Francesco Cavalli's Artemisia (1657)*, «Musica e Storia», XII (2004), pp. 91-102.
* —, *Cavalli Manuscript Scores and Performance Practice*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'Opera Veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 39-58.
* —, *Dramaturgical Setting, Representation of Characters, and the Mythological Basis in Giacinto Andrea Cicognini's and Francesco Cavalli's "Giasone"*, in *Mediterranean Myths from the Classical Antiquity to the Eighteenth Century*, a cura di Meto da Kokole, Barbara Murove, Marjeta Šašel Kos e Michael Talbot, Ljubljana, ZRC-SAZU, 2006, pp. 119-130.
* —, edizione critica a cura di, *Artemisia*, di Nicolò Minato e Francesco Cavalli, Kassel, Bärenreiter Verlag, 2013.
* —, *Editing the Performance Score: Toward a New Understanding of Seventeenth-Century Work Concepts*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 119-133.
Schwager Myron, *Public Opera and the Trials of the Teatro San Moisè*, «Early Music», XIV (1986), pp. 387-394.
Seifert Herbert, *La politica culturale degli Asburgo e la relazioni musicali tra Venezia e Vienna*, in *L'opera italiana a Vienna prima di Metastasio*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1990, pp. 1-15.
* —, *Antonio Cesti in Innsbruck und Wien*, in *Il teatro musicale italiano nel Sacro Romano Impero nei secoli XVII e XVIII. Atti del VII Convegno internazionale sulla musica italiana nei secoli XVII-XVIII (Loveno di Menaggio, Como, 15-17 luglio 1997)*, a cura di Alberto Colzani, Norbert Dubowy, Andrea Luppi, and Maurizio Padoan, Como, A.M.I.S., 1999, pp. 105-20.
* —, *"Teti" in Venice (1639), Mantua (1652), Paris (1654) and Vienna (1656). Obvious and Hidden Relations*, in *Les Noces de Pelee et de Thetis. Venise, 1639-Paris, 1654. Actes du colloque international (Chambery- Torino, 3-7 novembre 1999)*, a cura di Marie-Therese Bouquet-Boyer, Parigi, Lang, 2000, pp. 173-181: 179.

Selfridge-Field, Eleanor, *Pallade veneta: Writings on Music in Venetian Society, 1650-1750*, Venezia, Fondazione Levi, 1985.
* —, *A New Chronology of Venetian Opera and Related Genres, 1660-1760*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
* —, *Song and Season: Science, Culture and Theatrical Time in Early Modern Venice*, Stanford, Stanford University Press, 2007.
Sella Domenico, *Commerci e industrie a Venezia nel secolo XVII*, Venezia/Roma, Fondazione Giorgio Cini, 1961.
* Sevieri Maria Paola, *Le nozze d'Enea con Lavinia, dal testo alla scena dell'opera veneziana di Claudio Monteverdi*, Genova, De Ferrari, 1997.
* Siguret Françoise, *Armonia e contrappunto sull'iconologia de "Il pomo d'oro"*, in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Atti del convegno internazionale (Arezzo, 26-27 aprile 2002)*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Olschki, 2003, pp. 173-190.
* Simini Diego, *Il corpus teatrale di Giacinto Andrea Cicognini. Opere autentiche, apocrife e di dubbia attribuzione*, Lecce/Brescia, Pensa Multimedia, 2012.
Skippon Sir Philip, *Journey through the Low Countries, Germany, Italy, and France*, Londra, 1682.
Solerti Angelo, *Le rappresentazioni musicali di Venezia dal 1571 al 1605,* «Rivista musicale italiana», IX (1902), 503-558.
—, *Gli albori del melodramma*, Milano/Palermo/Napoli, R. Sandron, 1904.
Spingarn Joel Elias, *A History of Literary Criticism in the Renaissance, II ed.*, New York, Columbia University Press, 1908.
Spini Giorgio, *Ricerca dei libertini: La teoria dell'impostura delle religioni nel Seicento italiano*, Roma, Universale di Roma, 1950, II ed., Firenze, La nuova Italia, 1983.
* Staffieri Gloria, *Lo scenario nell'opera in musica del XVII* secolo, in *Le parole della musica, 3 voll.,* Firenze, Olschki, 1994-2000, II, pp. 3-31.
* Stangalino Sara Elisa, *I drammi musicali di Nicolò Minato per Francesco Cavalli*, tesi di dottorato, Università di Bologna, 2011.
Stassi Maria Gabriella, *Le novelle di Maiolino Bisaccioni tra "favola" e "istoria"*, in *L'arte dell'interpretare: Studi critici offerti a Giovanni Getto,* Cuneo, L'arciere, 1984, pp. 291-316.
Sternfeld Frederick William, *The Birth of Opera: Ovid, Poliziano, and the "Lieto Fine",* «Analecta musicologica», XIX (1979), pp. 30-51.
Stevens Denis, a cura di, *The Letters of Claudio Monteverdi*, Londra/Boston, Faber & Faber, 1980.
Strozzi Giulio, *La Venetia edificata, poema eroico di Giulio Strozzi, con gli argomenti del Sig. Francesco Cortesi*, Venezia, Pinelli, 1624.
Sweykowska Anna, *Le due poetiche venete e le ultime opere di Claudio Monteverdi*, «Quadrivium», XVIII (1977), pp. 149-157.
* —, *Monteverdi in Polen*, in *Claudio Monteverdi und die Folgen. Bericht über das Internationale Symposium, Detmold 1993*, a cura di Silke Leopold e Joachim Steinheuer, Kassel, Bärenreiter, 1998, pp. 93-104: 98.

* Taddeo Edoardo, *La cetra e l'arpa. Studio su Michelangelo Torcigliani,* «Studi secenteschi», XXXIV (1993), pp. 3-60.
* —, *Torcigliani e Delfino, Patriarca atomista,* «Studi secenteschi», XL (1999), pp. 83-95.
* Talbot Michael, *What Does One Expect From a Critical Edition of a Baroque Opera?,* in *Atti del Convegno Le amiche rivali. Dialogo tra musicologia e prassi sui problemi di edizione della musica vocale italiana tra Sei e Settecento (Cremona, 2–4 marzo 2006)*, a cura di Angela Romagnoli, «Philomusica on-line», V (2006).
* Tamburini Elena, *Due teatri per il Principe: studi sulla committenza teatrale di Lorenzo Onofrio Colonna (1659-1689)*, Roma, Bulzoni, 1997.
Tarr Edward e Thomas Walker, *«Bellici carmi, festivo fragor»: Die Verwendung der Trompete in der italienischen Oper des 17. Jahrhunderts*, «Hamburger Jahrbuch für Musikwissenschaft», III (1978), pp. 143-203.
Taviani Ferdinando, *La commedia dell'arte e la società barocca. La fascinazione del teatro*, Roma, Bulzoni, 1969.
Taviani Ferdinando e Mirella Schino, *Il segreto della commedia dell'arte: La memoria delle compagnie italiane del XVI, XVII, e XVIII secolo*, Firenze, La casa Usher, 1982, II ed. 1986.
* Tedesco Anna, *Francesco Cavalli e l'opera veneziana a Palermo dal Giasone (1655) alla nascita del Teatro Santa Cecilia (1693)*, in *Francesco Cavalli: la circolazione dell'opera veneziana nel Seicento*, a cura di Dinko Fabris, Napoli, Turchini, 2005, pp. 205-238.
* —, *"Capriccio", "Comando", "Gusto" del pubblico e "Genio del luogo" nelle premesse ai libretti per musica a metà del Seicento*, in *Norme per lo spettacolo / Norme per lo spettatore. Teoria e prassi del teatro intorno all'"Arte Nuevo"*, a cura di Giulia Poggi e Maria Grazia Profeti, Firenze, Alinea, 2011, pp. 345-358.
* —, *Il metodo compositivo di Giacinto Andrea Cicognini nei suoi drammi per musica veneziani*, in *Il prisma di Proteo. Riscritture, ricodificazioni e traduzioni tra Italia e Spagna (sec. XVIXVIII)*, a cura di Valentina Nider, Trento, Università di Trento, 2012, pp. 31-60.
* —, *Teatro del Siglo de Oro y ópera italiana del Seiscientos: un balance*, «Criticón (Toulouse)», CXVI (2012), pp. 113-135.
* —, *Cicognini's "Giasone": Between Music and Theater,* in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production,* a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 229-259.
Termini Olga, *The Transformation of Madrigalisms in Venetian Operas of the Later Seventeenth Century*, «Music Review», XXXIX (1978), pp. 4-21.
—, *From God to Servant: the Bass Voice in Seventeenth-Century Venetian Opera,* «Current Musicology» XLIV (1990), pp. 38-60.
Tessari Roberto, *La commedia dell'arte nel Seicento: Industria e arte giocosa della civiltà barocca*, Firenze, Olschki, 1969.
* Testaverde Annamaria, *Palcoscenici fiorentini per Antonio Cesti,* in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo. Convegno internazionale di studio (Arezzo 26-27 aprile 2002),* a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Olschki, 2003, pp. 63-78: 70.

Testi Fulvio, *Lettere*, a cura di Maria Luisa Doglio, Bari, Laterza, 1967.
Tieri Guglielmina Verardo, *Il Teatro Novissimo: Storia di «mutationi, macchine, e musiche»,* «Nuova rivista musicale italiana», X (1976), pp. 555-595.
Tilmouth Michael, *Music on the Travels of an English Merchant: Robert Bargrave (1628-61)*, «Music and Letters», LIII (1972), 143-159.
—, *Siface [Grossi Giovanni Francesco]*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. VII, pp. 743-744.
Timms Colin, *Bontempi Giovanni Andrea*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. III, pp. 37-38.
—, *The Cavata at the Time of Vivaldi*, in *Nuovi studi vivaldiani*, a cura di Antonio Fanna e Giovanni Morelli, Firenze, Olschki, 1988, pp. 451-477.
Tolnay Charles de, *Tintoretto's Salotto Dorato Cycle in the Doge's Palace*, in *Scritti di storia dell'arte in onore di Mario Salmi*, Roma, De Luca, vol. III, 1963, pp. 117-131.
Tomlinson Gary, *Madrigal, Monody, and Monteverdi's via naturale alla immitatione*, «Journal of the American Musicological Society», XXXIV (1981), pp. 60-108.
—, *Music and the Claims of Text: Monteverdi, Rinuccini and Marino*, «Critical Inquiry», VIII (1982), pp. 565-589.
—, *Twice Bitten, Thrice Shy: Monteverdi's 'finta' "Finta pazza"*, «Journal of the American Musicological Society», XXXVI (1983), pp. 303-311.
—, *Monteverdi and the End of the Renaissance*, Berkeley/Los Angeles, University of California Press, 1987.
—, a cura di, *Italian Secular Song, 1606-1636*, New York, Garland, 1986.
* Torelli Giacomo, *L'invenzione scenica,* in *Giacomo Torelli (1604-1670) scenografo e architetto dell'antico Teatro della Fortuna di Fano. Atti del Convegno (Fano, 22 giugno e 28 settembre 1996)*, a cura di Massimo Puliani, Fano, Centro Teatro, 1998.
* Torrente Álvaro, edizione critica a cura di, *La Calisto*, di Giovanni Faustini e Francesco Cavalli, Kassel, Bärenreiter Verlag, 2012.
* —, *Editing Cavalli's Operas: Fashion or Necessity*, in *Readying Cavalli's Operas for the Stage: Manuscript, Edition, Production*, a cura di Ellen Rosand, Farnham, Ashgate, 2013, pp. 13-31.
* Torselli Elisabetta, *Giacinto Andrea Cicognini poeta di Cavalli e Cesti. Note sulla librettistica di medio Seicento,* in *La figura e l'opera di Antonio Cesti nel Seicento europeo: Convegno internazionale di studi: Arezzo, 26-27 Aprile 2002*, a cura di Maria Teresa Dellaborra, Firenze, Olschki, 2003, pp. 207-226.
Tramontin Silvio, *San Marco*, in *Culto dei santi a Venezia*, Venezia, Studium cattolico veneziano, 1965, pp. 41-73.
* Turner James Grantham, *Schooling Sex: Libertine Literature and Erotic Education in Italy, France, and England, 1534-1685,* Oxford, 2003, pp. 88-105.
* Usula Nicola, *"Giasone" a quattro mani: Cavalli messo a nuovo da Stradella,* in Giacinto Andrea Cicognini, Francesco Cavalli, Giovanni Filippo Apolloni e Alessandro Stra-

della, *Il novello Giasone*, facsimile a cura di Fausta Antonucci, Lorenzo Bianconi e Nicola Usula, Milano, Ricordi, 2013 («Drammaturgia musicale veneta», III).

* Vartolo Maddalena, *La "Veremonda" di Giulio Strozzi: dall'Arno al Sebeto,* in *Quaderni di musicologia dell'Università degli Studi di Verona*, II, a cura di Francesco Bissoli e Elisa Grossato, Verona, Cierre Edizioni, 2009, pp. 51-92.

Vassalli Antonio, *Il Tasso in musica e la trasmissione dei testi*, in *Tasso: La musica, i musicisti*, a cura di Maria Antonella Balsano e Thomas Walker, Firenze, Olschki, 1988, pp. 59-90.

Vaumorière Pierre d'Ortigue de, *Lettres sur toutes sortes de sujets*, Parigi, J. Guignard, 1690, II ed. Parigi, 1696, V ed. Bruxelles, 1709.

* Vavoulis Vassilis, *A Venetian World in Letters: The Massi Correspondence at the Hauptstaatsarchiv in Hannover,* «Notes», LIX (2003), pp. 556-609.

* —, *Antonio Sartorio (c.1630-1680): Documents and Sources of a Career in Seventeenth-Century Venetian Opera,* «Royal Musical Association Research Chronicle», XXXVII (2004), pp. 1-70.

* —, *«Nel theatro di tutta l'Europa»: Venetian-Hanoverian Patronage in 17th-Century Europe*, Lucca, LIM, 2010.

Veyne Paul, *Le Pain et le cirque: Sociologie historique d'un pluralisme politique*, Parigi, Editions du Seuil, 1976, traduzione italiana *Il pane e il circo: sociologia storica e pluralismo politico*, Bologna, il Mulino, 1984.

Vecellio Cesare, *Degli habiti antichi et moderni di tutto il mondo*, Venezia, Gio. Bernardo Sessa, 1598.

Veglia prima de' Signori academici Unisoni havuta in Venetia in casa del Signor Giulio Strozzi, Venezia, Sarzina, 1638.

Velimirović, Miloš, *Cristoforo Ivanovich from Budva, the First Historian of the Venetian Opera*, «ZVUK», LXXVII-LXXVIII (1967), pp. 135-145.

Viale Ferrero Mercedes, *Repliche a Torino di alcuni melodrammi veneziani e loro caratteristiche*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento,* a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, 145-172.

—, *Luogo teatrale e spazio scenico*, in *Storia dell'opera italiana*, a cura di Lorenzo Bianconi e Giorgio Pestelli, Torino, EDT, vol. V: *La spettacolarità*, 1988, pp. 1-122.

Vigilante Magda, *Cicognini Giacinto Andrea*, in *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto della Enciclopedia Italiana, XXV, 1981, pp. 428-431.

Von Fischer Kurt, *Eine wenig beachtete Quelle zu Busenellos "L'incoronazione di Poppea"*, in *Congresso internazionale sul tema "Claudio Monteverdi e il suo tempo"*, a cura di Raffaello Monterosso, Verona, Stamperia Valdonega, 1969, pp. 75-80.

Walker Thomas, *Gli errori di "Minerva al tavolino": Osservazioni sulla cronologia delle prime opere veneziane,* in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 7-20.

—, *Acciaiuoli Filippo*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. I, pp. 33-34.

—, *Renzi Anna*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. XV, pp. 745-746.

—, *Cavalli Francesco*, in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. IV, pp. 24-34.

—, *«Ubi Lucius»: Thoughts on Reading "Medoro"*, in Aurelio Aureli e Francesco Lucio, *Il Medoro,* facsimile a cura di Giovanni Morelli e Thomas Walker, Milano, Ricordi, 1984, pp. CXXXI-CLXIV («Drammaturgia musicale veneta», IV).

Weaver Robert Lamar, *Sixteenth-Century Instrumentation*, «Musical Quarterly», XLVII (1961), pp. 363-378.

—, *The Orchestra in Early Italian Opera*, «Journal of the American Musicological Society», XVII (1964), pp. 83-89.

—, *Cicognini Giacinto Andrea,* in *The New Grove Dictionary of Music and Musicians*, a cura di Stanley Sadie, Londra, Macmillan, 1980, vol. IV, pp. 390.

Weaver Robert Lamar e Norma Wright Weaver, *A Chronology of Music in the Florentine Theater, 1590-1750: Operas, Prologues, Finales, Intermezzos and Plays with Incidental Music*, Detroit, Information Coordinators, 1978.

Weinberg Bernard, *A History of Literary Criticism in the Italian Renaissance*, Chicago, University of Chicago Press, 1961.

Weiss Piero, *Pier Jacopo Martello on Opera [1715]: An Annotated Translation,* «Musical Quarterly», LXVI (1980), pp. 378-403.

—, *Neoclassical Criticism and Opera*, «Studies in the History of Music», II (1987), pp. 1-30.

Wellesz Egon, *Cavalli und der Stil der venetianischen Oper, 1640-1660*, «Studien zur Musikwissenschaft», I (1913), pp. 1-103.

Whenham John, *Duet and Dialogue in the Age of Monteverdi*, Ann Arbor, UMI Research Press, 1982.

—, *Orfeo*, Cambridge, Cambridge University Press, 1986.

* —, *Perspectives on the Chronology of the First Decade of Public Opera at Venice*, «Il Saggiatore musicale», XI (2004), pp. 253-302.

Wiel Taddeo, *I codici musicali contariniani del secolo XVII nella R. Biblioteca di San Marco in Venezia*, Venezia, Ongania, 1888, ristampa Bologna, Forni, 1969.

—, *I teatri musicali veneziani nel settecento: Catalogo delle opere in musica rappresentate nel secolo XVIII in Venezia (1701-1800)*, Venezia, Fratelli Visentini, 1897.

—, *Francesco Cavalli (1602-1676) e la sua musica scenica*, «Nuovo archivio veneto», XXVIII (1914), pp. 106-150.

* Wistreich Richard, *«La voce è grata assai, ma...». Monteverdi on Singing,* «Early Music», XXII (1994) (Monteverdi II), pp. 7-19.

Wolff Hellmuth Christian, *Die venezianische Oper in der zweiten Hälfte des 17. Jahrhunderts. Ein Beitrag zur Geschichte der Musik und des Theaters im Zeitalter des Barock*, Berlino, Elsner, 1937, ristampa Bologna, Forni, 1975.

—, *L'influsso di Monteverdi sull'opera veneziana*, «Rivista italiana di musicologia», II (1967), pp. 382-386.

—, *Italian Opera from the Later Monteverdi to Scarlatti*, in *The New Oxford History of Music*, Oxford, Oxford University Press, vol. V: *Opera and church music: 1630-1750*, a cura di Anthony Lewis e Nigel Fortune, pp. 1-72.

—, *Manierismus in den venezianischen Opernlibretti des 17. Jahrhunderts*, in *Venezia e il melodramma nel Seicento*, a cura di Maria Teresa Muraro, Firenze, Olschki, 1976, pp. 319-326.

Wolters Wolfgang, *Der Bilderschmuck des Dogenpalastes: Untersuchungen zur Selbstdarstellung der Republik Venedig im 16. Jahrhundert*, Wiesbaden, F. Steiner, 1983, traduzione italiana *Storia e politica nei dipinti di Palazzo Ducale: aspetti dell'autocelebrazione della Repubblica di Venezia nel Cinquecento*, Venezia, Arsenale, 1987.

Worsthorne Simon Towneley, *Venetian Opera in the Seventeenth-Century*, Oxford, Clarendon Press, 1954, II edizione, 1968.

* Woyke Saskia Maria, *Pietro Andrea Ziani: Varietas und Artifizialitat im Musiktheater des Seicento*, Frankfurt am Main [etc.], Lang, 2008.

Yates Frances Amelia, *Astraea: The Imperial Theme in the Sixteenth Century*, Londra/Boston, Routledge, 1975, traduzione italiana *Astrea: idea di Impero nel Cinquecento*, Torino, Einaudi, 1990.

* Zandrino Barbara, *Il mondo alla rovescia: saggi su Francesco Fulvio Frugoni,* Firenze, Alinea, 1984.

Zorzi Ludovico, *Il teatro e la città: Saggi sulla scena italiana*, Torino, Einaudi, 1977.

—, *Venezia, la Repubblica a teatro,* in *Il teatro e la città. Saggi sulla scena italiana,* Torino, Giulio Einaudi, 1977, pp. 235-83.

Zorzi Ludovico, Maria Teresa Muraro, Gianfranco Prato ed Elvi Zorzi, a cura di, *I teatri pubblici di Venezia (secoli XVII-XVIII): mostra documentaria e catalogo*, Venezia, La Biennale di Venezia, 1971.

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

Salvo dove indicato diversamente, le illustrazioni provengono dalla Biblioteca Nazionale Marciana, Venezia.

1. Giovanni Battista Marinoni, *Fiori poetici raccolti nel funerale del molto illustre e molto reverendo Signor Claudio Monteverde*, Venezia, Milocco, 1644, frontespizio. p. 10

2. Claudio Monteverdi, *L'Orfeo, favola in musica*, Venezia, Amadino, 1615, p. 52. p. 15

3a,b. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea*, I-Vnm, IV, 439 (=9963), ff. 65^{v}-66^{r}. p. 17

4. Francesco Cavalli, *Gli amori d'Apollo e di Dafne*, I-Vnm, IV, 404 (=9928), f. 85^{v} (copia). p. 25

5. Francesco Cavalli, *Oristeo*, I-Vnm, IV 367 (=9891), f. 41^{r} (partitura autografa) p. 25

6. Benedetto Ferrari, *Andromeda*, Venezia, 1637, frontespizio del libretto. p. 68

7. Benedetto Ferrari, *La maga fulminata*, Venezia, 1638, frontespizio del libretto. p. 75

8. Ritratto di Benedetto Ferrari, dal libretto della *Maga fulminata*, Venezia, 1638. p. 76

9. Giulio Strozzi, *Delia*, Venezia, 1639, frontespizio dello scenario. p. 84

10. Orazio Persiani, *Le nozze di Teti e di Peleo*, Venezia, 1639, frontespizio dello scenario. p. 85

11. Ritratto di Giulio Strozzi, da *Le glorie degli Incogniti*, Venezia, 1647. p. 93

12. Giulio Strozzi, *La finta pazza*, Venezia, 1641, frontespizio del libretto. p. 95

13. Giulio Strozzi, *La Venetia edificata*, Venezia, 1624, frontespizio. p. 137

14. Ritratto di Giulio Strozzi, dalla *Venezia edificata*, Venezia, 1624. p. 139

15. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), prologo. Incisione di Giovanni Giorgi. p. 144
16. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), prologo. Incisione di Giovanni Giorgi. p. 144
17. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), II, 1-7: Città di Nasso. Incisione da *Apparati scenici*, Venezia, 1644. p. 171
18. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), I, 4-10: Regio cortile. Incisione di Giovanni Giorgi. p. 172
19. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), II, 10-III, 4: Cortile del Re di Nasso. Incisione da *Apparati scenici*, Venezia, 1644. p. 174
20. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), III, 8-12: Sala regia. Incisione di Giovanni Giorgi. p. 175
21. Giacomo Torelli, scenografia per *Bellerofonte* (1642), III, 1-7: Boschetto del giardino reale. Incisione di Giovanni Giorgi. p. 176
22. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), III, 6-10: Campagna di Nasso. Incisione da *Apparati scenici*, Venezia, 1644. p. 177
23. Giacomo Torelli, scenografia per *Venere gelosa* (1643), II, 9-8: Inferno. Incisione da *Apparati scenici*, Venezia, 1644. p. 179
24. Bilancio per *Argia* (13 aprile 1669), Teatro Vendramin a S. Salvatore. Venezia, Casa Goldoni. p. 211
25. Ritratto di Anna Renzi, dalle *Glorie della Signora Anna Renzi romana*, Venezia, 1644. Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia. p. 250
26. *Le glorie della Signora Anna Renzi romana*, Venezia, 1644, frontespizio. Venezia, Fondazione Scientifica Querini Stampalia. p. 251
27. Teatro di S. Giovanni Grisostomo. Incisione di Vincenzo Maria Coronelli, *Venezia festeggiante [...]*, Venezia, 1709. Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr. p. 442
28. Biglietto d'ingresso per il Teatro S. Giovanni Grisostomo. Venezia, Biblioteca del Civico Museo Correr (Cod. Cicogna 2991/II). p. 443

INDICE DEGLI ESEMPI MUSICALI

Esempio 1. Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), I, 9, Ulisse: «Ò fortunato Ulisse» (A-Wn 18763: 40^{v}-41^{v}) p. 457
Esempio 2. Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), III, 8, Ericlea: «Ericlea che vuoi far» (A-Wn 18763: 120^{r}-123^{r}) p. 459
Esempio 3. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), III, 3, Eunuco: «Io non son buono» (I-Isola bella, collezione privata: [94^{r}]) p. 462
Esempio 4. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), III, 6, Enea: «Acate, Ilioneo» (I-Vnm, It. IV, 355 [=9879]: 113^{v}-116^{v}) p. 463
Esempio 5. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), I, 8, Erisbe: «Fortunato mio cor» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 48^{v}-49^{v}) p. 468
Esempio 6a. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), I, 5, Melide: «Frena il cordoglio, frena» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 28^{v}-29^{r}) p. 469
Esempio 6b. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), I, 5, Erice: «Rasserena la fronte» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 29^{r}) p. 470
Esempio 7. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), I, 7: Erisbe: «Se nel sen di giovanetti» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 34^{r}-35^{v}) p. 470
Esempio 8. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), I, 5: Sicle: «Chi, chi mi toglie al die» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 29^{r}-30^{r}) p. 472
Esempio 9. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), II, 5, Melide: «Volevo amar anch'io» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 84^{r}-85^{v}) p. 474
Esempio 10. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), III, 12, Erisbe e Ormindo: «Ah, questo è l'himeneo» (I-Vnm, It. IV, 368 [=9892]: 166^{v}-172^{v}) p. 476

Esempio 11. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), I, 14, Medea: «Dell'antro magico» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 58v-62v) p. 481

Esempio 12. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), III, 10, Delfia: «È follia» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 144v-145r) p. 486

Esempio 13. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), III, 1, Oreste e Delfa: «Nel boschetto» e «L'ombra à me» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 116v-117r) p. 487

Esempio 14. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), III, 2, Medea e Giasone: «Dormi, dormi» (I-Vnm, It. IV, 363 [=9887]: 120r-122r) p. 488

Esempio 15. Antonio Cesti, *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), I, 5, Alessandro: «Tua virtù» (I-Rvat Chigi Q.V. 61: 37v) p. 490

Esempio 16. Antonio Cesti, *Alessandro vincitor di se stesso* (1651), I, 6, Alessandro: «Tua bellezza è celeste» (I-Rvat Chigi Q.V. 61: 44r) p. 491

Esempio 17. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), I, 3, Achille: «Ombra di timore» (I-Isola bella, collezione privata: [16r-v]) p. 492

Esempio 18. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), III, 10, Jarba: «O benefico Dio» (Vnm, It. IV, 355 [=9879]: 129v-130v) p. 492

Esempio 19. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), II, 2, Jarba: «Rivolgo altrove il piede» (Vnm, It. IV, 355 [=9879]: 54r-v) p. 493

Esempio 20. Francesco Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore* (1642), I, 9, Erino: «Stolto chi fa d'un crine» (I-Vnm, It. IV, 373 [=9897]: 24r-v) p. 494

Esempio 21. Francesco Cavalli, *Egisto* (1643), II, 8, Dema: «Piacque a me sempre più» (A-Wn 16452: 61v-62v) p. 495

Esempio 22. Francesco Cavalli, *Erismena* (1655), I, 12, Erismena: «Comincia à respirar» (I-Vnm, It. IV, 417 [9941]: 25r-26r) p. 497

Esempio 23. Antonio Cesti, *Argia* (1669), I, 2, Feraspe: «Aurette vezzose» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 8r-v) p. 499

Esempio 24. Giovanni Antonio Boretti, *Eliogabalo* (1668), I, 19, Flavia: «Cieca dea la tua possanza» (I-Vnm, It. IV, 412 [9937]: 31v-32r) p. 501

Esempio 25. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), II, 7, Lerino: «Voglio un giorno innamorarmi» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 57v-58r) p. 502

Esempio 26. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), I, 8, Rodope: «Luci belle, se bramate» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 22r-v) p. 504

Esempio 27. Francesco Cavalli, *Ormindo* (1644), I, 3, Nerillo: «O sagace chi sà» (I-Vnm, It. IV, 368 [9892]: 17r-20v) p. 505

Esempio 28. Francesco Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore* (1642), III, 9, Mercurio: «Donne s'amar volete» (I-Vnm, It. IV, 373 [=9897]: 90r-v) p. 507

Esempio 29. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), III, 4, Melloe: «Voglio provar anch'io, che cosa è amor» (I-Vnm, It. IV, 356 [=9880]: 85r-v) p. 508

Esempio 30. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), II, 8, Eumene: «La bellezza è un don fugace» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: 90v-91r) p. 509

Esempio 31. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), I, 5, Eurinda: «Udite, amanti, udite» (I-Vnm, It. IV, 356 [=9880]: 22v-24v) p. 510

Esempio 32. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), II, 13, Amastre: «Morirò: volete più» (I-Vnm, It. IV, 374 [9898]: 101v-102r) p. 513

Esempio 33. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), II, 15, Romilda: «Amante non è» (I-Vnm, It. IV, 374 [9898]: 108v-109r) p. 515

Esempio 34. Francesco Lucio, *Medoro* (1658), II, 14, Miralba: «Non dovevi innamorarti» (I-Vnm, It. IV, 436 [=9960]: 58r-59r) p. 516

Esempio 35. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), I, 13, Orfeo: «Cerco pace e mi fà guerra» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 23v-24r) p. 518

Esempio 36. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), II, 1, Amastre: «Speranze fermate» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: 68r-v) p. 519

Esempio 37. Antonio Sartorio, *Seleuco* (1666), I, 7, Seleuco: «Tardanza noiosa» (I-Vnm, It. IV, 454 [=9978]: [14v-15v]) p. 521

Esempio 38. Francesco Cavalli, *Erismena* (1655), III, 12, Aldimira: «Ch'io parta? non posso» (I-Vnm, It. IV, 417 [=9941]: 99v-100r) p. 522

Esempio 39. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), III, 8, Rodope: «Rendetemi il mio ben stelle fatali» (I-Moe Mus. F 1301: 138v-141v) p. 523

Esempio 40. Francesco Cavalli, *Mutio Scevola* (1665), I, 13, Elisa: «Fermo scoglio è la mia fede» (I-Vnm, It. IV, 364 [=9888]: 34r) p. 527

Esempio 41. Francesco Lucio, *Medoro* (1658), III, 11, Angelica: «La mia mente è un vasto Egeo» (I-Vnm, It. IV, 436 [=9960]: 85r-86r) p. 528
Esempio 42. Francesco Cavalli, *Xerse* (1654), I, 1, Xerse: «Ombra mai fù» (I-Vnm, It. IV, 374 [=9898]: 1r-3v) p. 530
Esempio 43. Francesco, Lucio, *Medoro* (1658), I, 8, Medoro: «O luce serena» (I-Vnm, It. IV, 436 [=9960]: 20r-21r) p. 532
Esempio 44. Francesco Cavalli, *Erismena* (1655), II, 7, Aldimira: «Vaghe stelle» (I-Vnm, It. IV, 417 [=9941]: 48v-51v) p. 534
Esempio 45. Antonio Cesti, *Argia* (1669), II, 5, Alceo: «Io pensavo innamorarmi» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 67r-v) p. 538
Esempio 46. Giovanni Antonio Boretti, *Ercole in Tebe* (1671), I, 13, Clitarco: «Fier tiranno» (I-Vnm, It. IV, 316 [=9940]: 23v) p. 539
Esempio 47. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), I, 4, Erinda: «S'io potessi ritornar» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 10r-v) p. 541
Esempio 48. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), I, 17, Euridice: «Non sò dir» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 29v-30r) p. 543
Esempio 49. Antonio Cesti, *Argia* (1669), I, 5, Atamante: «Nascer grande» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 15v-16r) p. 545
Esempio 50. Antonio Sartorio, *Adelaide* (1672), I, 11, Annone: «Le grane di Tiro» (I-Vnm, It. IV, 380 [=9904]: 29r-v) p. 546
Esempio 51. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), I, 5, Autonoe: «Ruscelletti» e «Qual spirito dannato» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 10v-12r) p. 547
Esempio 52. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), II, 11 (=libretto II, 12), Alinda: «Quanti soldati» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 101r-102r) p. 550
Esempio 53. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), II, 11 (=libretto II, 12), Besso e Alinda: «Non più guerra» (I-Vnm, It. IV, 343 [9887]: 105r-106v) p. 552
Esempio 54. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), I, 3, Deidamia: «Suona d'intorno la fiera tromba» (I-Isola bella, collezione privata: [17r]) p. 556
Esempio 55. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), I, 12 (=libretto I, 11), Venere e Coro: «Amori all'armi, all'armi» (I-Vnm, It. IV, 356 [=9880]: 32r-36r) p. 557
Esempio 56. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), II, 15, Rodope: «Vendetta mio core» (I-Moe, F 1301: 111r-112r) p. 564

Esempio 57. Antonio Sartorio, *Adelaide* (1672), I, 1, Adelaide: «Vitrici schiere» (I-Vnm, It. IV, 380 [=9904]: 1r-3r) p. 566
Esempio 58. Giovanni Legrenzi, *Totila* (1677), II, 6, Totila: «Crudo mostro e gelosia» (I-Vnm, It. IV, 460 [=9984]: 73v-74r) p. 569
Esempio 59. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), II, 11 (=libretto II, 12), Alinda e Besso: «Ma quanto più» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 104v-105r) p. 571
Esempio 60. Antonio Sartorio, *Seleuco* (1666), II, 4, Antioco: «Aria non trovo» (I-Vnm, It. IV, 454 [=9978]: 36v-39r) p. 572
Esempio 61. Francesco Cavalli, *La virtù de' strali d'Amore* (1642), III, 15, Meonte ed Eumete: «O mia vita» (I-Vnm, It. IV, 373 [=9897]: 112v-116r) p. 575
Esempio 62a. Antonio Cesti, *Argia* (1669), III, 17, Argia e Lucimoro: «Si, si, si» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 142r-v) p. 580
Esempio 62b. Pietro Andrea Ziani, *Annibale in Capua* (1661), III, 20, Emilia e Floro: «Sin che l'alma in petto havrò» (I-Vnm, It. IV, 387 [9911]: 86r) p. 581
Esempio 62c. Giovanni Antonio Boretti, *Eliogabalo* (1668), III, 21, Flavia ed Eliogabalo: «Al ferir, al gioir» (I-Vnm, It. IV, 412 [=9937]: 102r) p. 581
Esempio 62d. Antonio Sartorio, *Orfeo* (1673), III, 16, Autonoe ed Aristeo: «Mia vita, mio ardore» (I-Vnm, It. IV, 443 [=9967]: 85r-v) p. 582
Esempio 63. Claudio Monteverdi, *L'incoronazione di Poppea* (1643), II, 12, Poppea: «Amor, recorro a te» (I-Vnm, It. IV, 439 [=9963]: 75v-76r) p. 584
Esempio 64. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), II, 1, Isifile: «Alinda è troppo vana» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 65r-v) p. 585
Esempio 65. Antonio Cesti, *Orontea* (Innsbruck, 1656), II, 4, Alidoro: «Ma lasso, e qual affanno» (I-Rsc: 111v) p. 585
Esempio 66. Giovanni Antonio Boretti, *Ercole in Tebe* (1671), II, 20, Megera: «Se nel vincer di Alcide» (I-Vnm, It. IV, 316 [=9940]): 76r-77v) p. 586
Esempio 67. Francesco Cavalli, *Didone* (1641), I, 7, Ecuba: «Tremulo spirito» (I-Vnm, It. IV, 355 [=9879]: 32r) p. 589
Esempio 68. Francesco Cavalli, *Calisto* (1651), I, 13, Satirino e Linfea: «Io son d'origine» (I-Vnm, It. IV, 387 [=9877]: 39v-40v) p. 590
Esempio 69. Pietro Andrea Ziani, *Annibale in Capua* (1661), I, 19, Alcea: «O voi de l'Erebo» (I-Vnm, It. IV, 387 [9911]: 25v-26r) p. 592

Esempio 70. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), II, 9 fine; II, 10 brani scelti, Deidamia: «Guerrieri, all'armi, all'armi» (I-Isola bella, collezione privata: [69r-73r]) p. 593

Esempio 71a. Francesco Cavalli, *Egisto* (1643), III, 5, Egisto: «Celesti fulmini» (A-Wn 16452: 90r-95r) p. 601

Esempio 71b. Francesco Cavalli, *Egisto* (1643), III, 9, brani scelti, Egisto: «Rendetemi Euridice» (A-Wn 16452: 102v-104r) p. 609

Esempio 72. Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria* (1640), III, 1, brani scelti, Iro: «O dolor» (A-Wn 18763: 103v-107r) p. 611

Esempio 73. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), II, 14, Isifile: «Indietro ria canaglia» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 116r) p. 614

Esempio 74. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), II, 10, Damira: «Tra nozze si liete» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 69r-73r) p. 614

Esempio 75a. Domenico Freschi, *Helena rapita da Paride* (1677), II, 23 (libretto=II, 24), Euristene: «Su le rive d'Acheronte» (I-Vnm, It. IV, 357 [=9881]: 61r) p. 616

Esempio 75b. Domenico Freschi, *Helena rapita da Paride* (1677), II, 23 (libretto=II, 24), Euristene: «Se non fuggi amante insano» (I-Vnm, It. IV, 357 [=9881]: 62r) p. 617

Esempio 76a. Giovanni Legrenzi, *Totila* (1677), III, 15, Publicola: «Sù, stringetevi» (I-Vnm, It. IV, 460 [=9984]: 59v) p. 617

Esempio 76b. Giovanni Legrenzi, *Totila* (1677), III, 15, Publicola: «Bel Narciso» (I-Vnm, It. IV, 460 [=9984]: 59v) p. 617

Esempio 77. Francesco Cavalli, *Le nozze di Teti e di Peleo* (1639), III, 6, Teti: «Pure orecchi sentiste» (I-Vnm, It. IV, 365 [9889]: 88v-90v) p. 620

Esempio 78. Francesco Cavalli, *Gli amori d'Apollo e di Dafne* (1650), III, 3, Apollo: «Ohimè, che miro» (I-Vnm, It. IV, 404 [=9928]: 85r-88v) p. 624

Esempio 79. Francesco Sacrati, *La finta pazza* (1641), II, 6, Deidamia: «Ardisci, animo ardisci» (I-Isola bella, collezione privata: [57v-58r]) p. 630

Esempio 80. Francesco Cavalli, *Doriclea* (1645), III, 1, Doriclea: «Se ben mai non mi vide» (I-Vnm, It. IV, 356 [=9880]: 76r-81r) p. 633

Esempio 81. Francesco Cavalli, *Giasone* (1649), III, 21, Isifile: «Infelice ch'ascolto» (I-Vnm, It. IV, 343 [=9887]: 159v-162v) p. 640

Esempio 82. Tavola dei bassi su tetracordo impiegati nei lamenti di Francesco Cavalli p. 645

Esempio 83. Francesco Cavalli, *Ciro* (1654), III, 16 (=libretto III, 15), Ciro: «Negatemi respiri» (I-Vnm, It. IV, 354 [=9878]: 102v-104r) p. 646

Esempio 84. Antonio Cesti, *Argia* (1669), III, 18 (=libretto III, 17), Selino: «Disseratevi abissi» (I-Vnm, It. IV, 391 [=9915]: 138r-v) p. 650

Esempio 85. Carlo Grossi, *Romilda* (1659), III, 15, Altemira: «Ahi vista, ahi, conoscenza» (I-Vnm, It. IV, 379 [=9903]: 110v-111v) p. 652

Esempio 86. Carlo Grossi, *Artaxerse* (1669), III, 11, Ormonda: «Lacrimate Eurimene» (I-Vnm, It. IV, 394 [=9918]: 79v-80r) p. 653

Esempio 87. Pietro Andrea Ziani, *Le fortune di Rodope e Damira* (1657), III, 4, Nigrane: «Rodope, dove sei» (I-Vnm, It. IV, 450 [=9974]: 84v-86r) p. 655

Esempio 88. Antonio Cesti, *Tito* (1666), III, 8, Polemone: «Berenice, ove sei» (I-Vnm, It. IV, 459 [=9983]: 123v-126v) p. 658

Esempio 89. Giovanni Battista Rovettino, *Gli amori d'Apollo e di Leucotoe* (1663), III, 11, Leucotoe: «Pria gusto, Re, che genitor pietoso» (I-Vnm, It. IV, 386 [=9910]: 84v-85v) p. 661

Esempio 90. Giovanni Antonio Boretti, *Eliogabalo* (1668), II, 11, Domitiano: «O del ciel perfide stelle» (I-Vnm, It. IV, 412 [=9937]: 57r-58v) p. 664

Esempio 91. Francesco Cavalli, *Scipione affricano* (1664), II, 9 (=libretto II, 8), Sofonisba: «Di misera Regina» (I-Vnm, It. IV, 371 [=9895]: 70v-71v) p. 666

INDICE DEI NOMI

Accademia degli Animosi *vedi* Arcadia
Accademia degli Imperfetti, 156n, 201n
Accademia degli Incogniti, XVII, 20n, 32-38, 45, 57, 64 e n, 79n, 91-92, 96, 100 e n, 105-106, 109-110, 113, 115, 120 e n, 124, 127, 130-131, 140 e n, 148, 165, 172-173, 220n, 249, 252, 257, 447-448, 671; *vedi anche* Allacci, Badoaro, Bartolini, Bisaccioni, Bissari, Busenello, Cremonini, Herrico, Giovanni Francesco Loredano, Malipiero, Michele, Nolfi, Giulio Strozzi, Vendramin
Accademici Febiarmonici, 82n, 115, 116n, 117, 454 e n; *vedi anche* Compagnie, Sacrati
Acciaiuoli Filippo, 215n,
Accompagnamento *vedi* Orchestrazione
Achille in Sciro, 57 e n, 161n, 695; *vedi anche* Bentivoglio
Adelaide, 231n, 322n, 365, 370, 387, 546 es., 566-569 fig.; *vedi anche* Dolfin, Sartorio
Adone, XIVn, 13, 43n, 50, 56, 58, 79, 222, 223n; *vedi anche* Francesco Manelli, Marino, Vendramin
Agrippina, 447n
Alabardi Giuseppe (Schioppi veneziano), 70n, 72 e n, 109; *vedi anche* Scenografia
Alcate, XIVn, 100 e n, 174; *vedi anche* Francesco Manelli
Alciade, 179n, 180n, 181, 185, 204n, 206-209, 233 e n, 261, 263, 689, 691, 710; *vedi anche* Giovanni Faustini, Pietro Andrea Ziani
Alcibiade, 57, 231, 262, 447; *vedi anche* Aureli
Alessandro [*La magnanimità di*], 207 e n, 262; *vedi anche* Cesti, Marco Faustini
Alessandro amante ("rifacimento" de *Gli amori di Alessandro magno e di Rossane*), 167n, 451n; *vedi anche* Giovanni Antonio Boretti, Giacinto Andrea Cicognini, Lucio
Alessandro vincitor di se stesso, 41, 71n, 151n, 175n, 214n, 221n, 256, 305 e n, 358, 490-492 fig., 686; *vedi anche* Cesti, Sbarra
Allacci Leone, 20-21, 32, 699
Amor della patria superiore ad ogn'altro L', 159, 453n, 687; *vedi anche* Sbarra
Amor guerriero, 157, 243, 445; *vedi anche* Ivanovich, Pietro Andrea Ziani
Amore innamorato, XIVn, 34, 43, 58, 90n, 154n, 164n, 173 e n, 218n, 220n; *vedi anche* Cavalli, Fusconi
Amori di Alessandro magno e di Rossane Gli, 151n, 167n, 194n, 295, 451n; *vedi anche* Giacinto Andrea Cicognini, Lucio
Amori d'Apollo e di Dafne Gli, XIVn, 25 fig., 48, 58, 79, 87n, 152n, 282, 375,

41 2 e n, 430, 453, 624-630 es., 675; *vedi anche* Busenello, Cavalli
Amori d'Apollo e di Leucotoe Gli, 190, 400n, 428, 661-663 es., 693; *vedi anche* Aureli, Rovettino
Amori di Giasone e d'Isifile Gli, XIVn, 78n, 105n, 124n; *vedi anche* Persiani
Amori infrutuosi di Pirro Gli, 225 e n, 235n, 237n; *vedi anche* Aureli, Pietro Andrea Ziani
Amori sagaci Gli, 116n
Andreini Giovanni Battista, 172 e n
Andreini Isabella, 388n
Andreini Virginia, 431
Andromeda, XIV e n, 58, 66-76, 78n, 82-83, 86, 104, 143, 149, 164, 214 e n, 252, 273, 312n, 669, 678, 701-702; *vedi anche* Ferrari, Francesco Manelli
Angeletti Francesco, 70-72
Anguillara Giovanni Andrea dell', 58 e n
Annibale in Capua, 230, 236, 243, 382n, 387, 581 fig., 592-593 fig.; *vedi anche* Beregan, Pietro Andrea Ziani
Antegnati Francesco, 71n
Antignati Girolamo, 256n
Antigona delusa da Alceste, 156 e n, 157n, 167n, 191n, 197, 199, 202n, 220n, 442, 452n, 693-694; *vedi anche* Aureli, Pietro Andrea Ziani
Antioco, 18n, 99n, 195-196, 210, 212n, 243-244, 345n, 373, 692; *vedi anche* Cavalli, Minato
Antonelli Giulio Cesare, 406n
Apolloni Giovanni Filippo, 208, 262, 324, 364, 695, 711; *vedi anche Argia,* Cesti, *Dori*
Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia, 106-108, 171 fig., 174 fig., 177 fig., 179 fig., 683; *vedi anche* Bisaccioni, *Deidamia,* Teatro Novissimo, Torelli, *Venere gelosa*
Arbace, 160 e n
Arcadia (Accademia degli Animosi), XIX, 215n, 272, 303, 305, 439, 446 e n, 448 e n; *vedi anche* Giovanni Carlo Grimani, Teatro S. Giovanni Grisostomo
Argia, 100n, 167n, 197n, 207, 211 fig., 262-263, 322n, 324, 328n, 364-365, 368, 425 e n, 442, 452n, 453, 499-500 fig., 538-539 fig., 545 fig., 580 fig., 650-651 fig., 695, 711; *vedi anche* Cesti
Argiope, 105n, 154n, 173, 236 e n, 239, 251n, 254n, 255, 686; *vedi anche* Fusconi, Leardini
Arianna, XIVn, 2-3, 8-9, 11-12, 22n, 30 e n, 52, 58, 79, 149, 224, 267, 272, 406-410, 414, 416, 423 e n, 430-431, 453, 670; *vedi anche* Lamento, Claudio Monteverdi, Rinuccini
Arietta, 41, 206, 209, 223, 226, 261, 266, 303, 306, 308 e n, 350n, 433n, 442, 443-444, 687, 691, 694-695, 700, 705-706, 709, 715, 718, 720; *vedi anche* Sbarra
Arioso, 184, 271, 280, 283, 285-287, 292, 294, 299-300, 302, 307-308, 312, 320-323, 329-330, 333n, 334n, 336, 338, 346, 357, 366, 371, 381, 395, 398-399, 403, 429
Ariosto Ludovico, 32, 58, 138, 147n, 187-188, 388, 394n
Aristarco, 31, 44, 678
Aristotele, 33-34, 36-37, 42, 44, 46-47, 51, 55, 57, 59-61, 188, 671n, 672, 677-678, 681, 687, 695
Armida, XIVn, 58, 78-79, 83, 148 e n, 214, 678; *vedi anche* Ferrari
Armidoro, 220n
Arsinoe, 154, 155n,; *vedi anche* Giacomo Castoreo
Artale Giuseppe 156n, 201n; *vedi anche Pasife*
Artaxerse, 160n, 425 e n, 653-655 fig.; *vedi anche* Aureli

Artemisia, 188, 216, 237, 260 e n, 341, 424, 692; *vedi anche* Cavalli, Minato
Asmiro re di Corinto, 214n
Aureli Aurelio, 58n, 130, 151, 153 e n, 156-157, 160n, 164n, 165n, 166n, 167, 186-192, 194, 195n, 197-199, 201 e n, 204 e n, 205n, 208n, 214n, 216-217, 218n, 219n, 220, 225-226, 235n, 236n, 237n, 242n, 247-248, 254, 260, 262n, 266, 311, 313n, 316, 321, 324-326, 337, 341, 342, 364, 369, 373-374, 377, 382, 383n, 400n, 401, 403, 436-439, 444, 447, 713, 715, 717; *vedi anche Gli amori d'Apollo e di Leucotoe, Antigona delusa da Alceste, Artaxerse, La costanza di Rosmonda, Eliogabato, Ercole in Tebe, Erginda, Erismena, Le fortune di Rodope e Damira, Medoro, Orfeo*
Avvenimenti d'Orinda Gli, 190, 198; *vedi anche* Zaguri, Pietro Andrea Ziani

Bach Johann Sebastian, 430
Badoaro Giacomo, 9, 34, 38 e n, 40-41, 43n, 45-48, 5n, 57, 61, 63-64, 79, 87 e n, 91 e n, 94n, 104-105, 108n, 174, 215 e n, 220n, 228, 274-278, 280 e n, 281, 374, 399; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, Claudio Monteverdi, *Il ritorno d'Ulisse in patria, Ulisse errante*
Balbi Giovanni Battista, 71 e n, 78 e n, 100 e n, 170n, 226n
Balletto, 7, 13, 37-38, 46, 53 e n, 71, 78, 100n, 198, 360, 381, 383, 386, 672, 674, 685, 693
Barberini (famiglia romana), 2-3
Barberini Bartolomeo, 14n
Bariletti Antonio, 69-73, 74n, 143n
Baroni Leonora, 252
Bartolini Niccolò Enea, 39, 57, 106 e n, 149, 298, 669, 683; *vedi anche Venere gelosa*
Basile Adriana, 431
Basile G. B., 32n
Basile Margherita, 241
Batti Giacomo, 185, 689
Bellerofonte, XIVn, 36, 55, 74n, 90n, 100-104, 105n, 106n, 107-110, 121n, 142-143, 144 fig., 146n, 148, 151n, 169 e n, 172 fig., 175 fig., 176 fig., 220n, 241, 251n, 681-683; *vedi anche* Nolfi, Sacrati, Torelli
Bentivoglio Ippolito, 57n, 161n, 201n; *vedi anche Achille in Schiro*
Beregan Nicolò, 27, 100n, 199n, 201 e n, 206-207, 209, 216n, 219-220, 222 e n, 229, 230n, 232 e n, 234n, 238, 239n, 247n, 256n, 258 e n, 259n, 260n, 262n, 322n, 371n, 387, 709-711, 715, 717, 720; *vedi anche Annibale in Capua,* Brunswick-Lüneburg, Cesti, Dolfin, *Meraspe, Tito*
Bernini Gianlorenzo, 170n
Bezzi Tommaso, 81n
Birtwistle Harrison, 455
Bisaccioni Maiolino, 1n, 32n, 55, 57, 96-98, 106, 109-110, 175n, 683, 685; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, *Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia, Il cannocchiale per la finta pazza, Ercole in Lidia*
Bissari Pietro Paolo, 32n, 37, 45, 53, 164, 168-169, 177n, 189, 226n, 685; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, *Bradamante, Torilda*
Bisucci Giovanni Battista, 70-71, 73, 78n
Bologna, XV, 12, 13n, 71, 82 e n, 92, 116 e n, 130 e n, 135, 158n, 199, 203n, 248, 256n, 376n, 439, 454 e n, 670
Bonini Severo, 406n, 407n
Bonis Novello, 371n
Bonlini Giovanni, 21-22, 57n, 77, 159n, 161n, 163n, 173n, 181, 196n, 231n, 447
Bononcini Giovanni, 351n
Bontempi Giovanni Andrea Angelini, 214n

Boretti Giovanni Antonio, XVI, XVIII, 73n, 186, 214 e n, 220, 231 e n, 236n, 247, 325-326, 364, 374, 377, 381-382, 383n, 428, 453n, 501-502 es., 539-541 es., 581-582 es., 586-589 es., 664-666 es.; *vedi anche* Aureli, *Claudio Cesare, Domitiano, Eliogabalo, Ercole in Tebe, Marcello in Siracusa,* Noris
Boretti Guido Antonio, 71n, 73 e n
Botteghi Catterin'Angela, 230
Bradamante, 58, 169 e n, 177n, 685; *vedi anche* Bissari, Cavalli
Brunswick-Lüneburg Johann Friedrich duke of, 26 e n, 81n, 199n, 206n, 219n, 224n, 231n, 234n, 235n, 236n, 245n, 247n, 248n, 256n, 258 e n, 259n, 260n, 263n, 433, 713; *vedi anche* Beregan, Dolfin, Massi
Burnacini Giovanni, 78 e n, 109, 169
Busenello Gian Francesco, 16 e n, 30, 35n, 38, 39n, 40, 47-50, 56-57, 59-60, 63-64, 72, 79, 80n, 87, 91-92, 105, 111 e n, 128-129, 140, 143, 146, 147, 152n, 153 e n, 156n, 165, 175, 187, 216 e n, 220, 228-229, 255, 261n, 280-288, 297, 316-317, 375, 391n, 412, 415, 417, 453, 675-676; *vedi anche Gli amori d'Apollo e di Dafne, Didone, Delle hore ociose, L'incoronazione di Poppea, La prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore, Statira*
Bussani Francesco, 231, 236n, 256n; *vedi anche Massenzio*
Buti Francesco, 435 e n, 437

Cabaletta, 292 e n, 367, 438
Caccini Francesco, 3, 271n, 406n
Caduta di Elio Seiano La, 56 e n, 147n, 198, 692; *vedi anche* Minato, *La prosperità di Elio Seiano,* Pietro Andrea Ziani
Caligola delirante, 400n
Calisto, 185, 208, 233n, 237, 386, 590-592 es., 689, 691; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini
Calzabigi Ranieri de', 436, 455; *vedi anche Orfeo*
Campaspe La *vedi* Anna Maria Sardelli
Candia Guerra di, 112n, 136, 152-153, 155, 157 e n, 161, 180n, 236n
Cannocchiale per la finta pazza Il, 55n, 96-100, 102, 104, 106-108, 251, 392n, 679-680; *vedi anche* Bisaccioni, *La finta pazza*
Cantanti, XVI, XX, XXI, 1, 12n, 14 e n, 19, 26, 28, 41, 52, 70-72, 78, 80-81, 86, 89, 95, 96n, 98, 102-103, 111, 113, 117-118, 120-121, 123-125, 127, 130n, 156, 157n, 182, 185n, 189-192, 198n, 199-200, 205, 206n, 207 e n, 208n, 209-210, 212, 214, 218-221, 226, 230, 232-235, 238, 240-264, 266-268, 287, 300 e n, 305, 315, 323, 334, 344, 356, 358, 362 e n, 364 e n, 370n, 373-374, 378, 380, 400-402, 431, 440, 443, 451, 703, 705, 713-715, 717, 719, 720, 721; *vedi anche* Isabella Andreini, Virginia Andreini, Angeletti, Antegnati, Antignati, Baroni, Adriana Basile, Margherita Basile, Bisucci, Guido Antonio Boretti, Botteghi, Cavagna, Cioni, Clementi, Antonia Coresi, Nicola Coresi, Costa, Donati, Draghi, Formenti, Gombo, Graselli, Grasseschi, Gratianini, Antonio Grimani, Giovanni Francesco Grossi, Hader, Lassi, Lucini, Lucretia, Francesco Manelli, Madalena Manelli, Manni, Marconi, Martinelli, Masotti, Girolamo Medici, Atto Melani, Francesco Monteverdi, Paolelli, Rabacchio, Ramponi, Rascarini, Rasi, Renzi, Righenzi, Rivano, Salicola, Sardelli, Trevisan, Uga, Valeri, Venturi
Canzonetta, 124, 194, 206, 223, 237n, 262, 265, 267, 269, 373, 388n, 690, 695, 709, 711, 713, 721
Carissimi Giacomo, 415n

Carnevale, XIV-XV, 2n, 6-7, 22 e n, 66, 69 e n, 73, 80-81, 92, 106, 112n, 115, 126, 128, 164, 198, 235-236, 259, 693, 699, 714, 719-720
Castelvetro Lodovico, 43, 54n
Castoreo Bortolo, 218, 220n
Castoreo Giacomo, 51n, 57, 154 e n, 165, 167, 180, 194, 400n, 691-692
Castrato, 96n, 98 e n, 103-104, 111, 124, 125n, 126, 214n, 235, 244n, 248, 261 e n, 361, 680, 683, 716; *vedi anche* Cantanti
Castrovillari P. Daniele, 430n; *vedi anche Cleopatra*
Catena d'Adone La, 13n, 308n, 320n
Cavagna (Cavagnino) Giovanni Antonio, 205n, 244n, 245 e n, 246n, 261-262, 709-711
Cavalieri Emilio de', 52n, 298n
Cavalli Francesco, XVI-XIX, 22-24, 25 fig., 26 e n, 78-82, 92, 96n, 110n, 128, 130, 157n, 158, 166, 169, 170n, 179 e n, 180n, 186-187, 191, 194n, 195, 197n, 199n, 200-201, 204-205, 207-208, 216-220, 227-230, 232, 236n, 237, 239, 242n, 243-246, 256n, 257, 260, 261n, 264 e n, 282-295, 297, 299, 301-305, 308, 311 e n, 315n, 317-322, 324, 329-331, 333-334, 339-340, 344 e n, 346, 348, 351-352, 355, 362n, 364, 368-369, 375-377, 383n, 385-386, 391n, 393, 396-402, 408-409, 411-412, 414-419, 421-424, 428, 453, 463-490 es., 492-498 es., 505-516 es., 519-520 es., 522-523 es., 527-528 es., 530-532 es., 534-538 es., 550-563 es., 571 es., 585 es., 589-592 es., 601-611 es., 614 es., 620-630 es., 633-649 es., 666-668 es., 691, 694, 707-712, 715; *vedi anche Amore innamorato, Gli amori d'Apollo e di Dafne, Artemisia,* Aureli, Busenello, *Calisto,* Giacinto Andrea Cicognini, *Giro, Coriolano, Didone, Doriclea, Egisto, Elena, Eliogabalo, Erismena, Eritrea, Euripo,* Giovanni Faustini, *Giasone, Hipermestra, Massenzio,* Melosio, Minato, *Mutio Scevola, Le nozze di Teti e di Peleo, Orimonte, Oristeo, Ormindo,* Persiani, *Pompeo Magno, Rosinda, Scipione Affricano, Statira, Titone, Veremonda, La virtù de' strali d'Amore, Xerse*
Cavata e Cavatina, 223, 320n, 321n, 367 e n, 770
Celio, 166 e n; *vedi anche* Cavalli, Giulio Strozzi, *Veremonda*
Ceroni Francesco, 180, 193, 195; *vedi anche* Giovanni Faustini
Ceroni Giovanni Battista, 180; *vedi anche* Giovanni Faustini
Cesare amante, 254n
Cesti Antonio, XVIII-XIX, 26, 100n, 200 e n, 201n, 206-208, 214 e n, 216n, 221 e n, 222n, 225n, 229-234, 237-239, 243 e n, 257, 260n, 263, 305, 307-311, 324-325, 364-365, 373n, 381, 398n, 425-427, 452-453, 490-491 es., 499-500 es., 538-539 es., 545 es., 580 es., 585-586 es., 650-651 es., 658-661 es., 686; *vedi anche Alessandro vincitor di se stesso, Argia,* Beregan, *Cesare amante,* Giacinto Andrea Cicognini, *Cleopatra, Dori, Orontea,* Sbarra, *Semiramide, Tito*
Chenda Alfonso ("il Rivarola"), 78 e n, 83, 109, 677
Chiabrera Gabriele, 32 e n
Chi è cagion del suo mal pianga se stesso, 215n
Coro, XX, 11 e n, 36-38, 42, 48, 50-53, 74, 140n, 145, 224, 270-273, 369, 375-376, 383 e n, 415, 453, 674, 676
Cicognini Giacinto Andrea, 49n, 64n, 151n, 166, 176-178, 295-306, 309, 311, 381, 402, 439, 452n, 453n, 705; *vedi anche Gli amori di Alessandro magno e di Rossane,* Cavalli, Cesti, *Giasone, Orontea*
Cicognini Jacopo, 47n

Ciecolino (Cicolino) *vedi* Rivano
Cifra Antonio, 405n
Gintio Giraldi, 59, 60n
Cioni Sebastiano, 234n, 246, 261, 709
Ciro, 18n, 151n, 158n, 166 e n, 168, 170 e n, 212n, 224n, 400n, 424, 451n, 646-649 es.; *vedi anche* Cavalli
Claudio Cesare, 190n, 202n, 226, 231n, 266, 694; *vedi anche* Aureli, Boretti
Clementi Antonio, 235n
Cleopatra, 155-156, 430n; *vedi anche* Dall'Angelo
Cocteau Jean, 435
Commedia dell'arte, 31n, 49-50, 128, 130 e n, 172, 183 e n, 256, 388 e n, 401
Compagnie operistiche, XV-XVI, 6n, 7, 66-67, 69-75, 77-78, 79n, 80-82, 91-92, 96n, 100, 115, 116n, 130, 172 e n, 185 e n, 191, 196, 199, 210, 214, 232, 241, 246n, 255, 388n, 420-421, 440n, 669-670, 689, 699, 703, 708-709, 711, 714, 717; *vedi anche* Accademici Febiarmonici
Consiglio dei Dieci, 8, 67 e n, 161n
Contarini Camillo, 160
Contarini collezione, XIX, 23-24, 233n, 313n
Convenzioni, XVI-XX, 59, 63, 122, 125 e n, 127, 130n, 147n, 166, 168, 170, 184, 187, 189, 208n, 240 e n, 249, 292 e n, 305-306, 309, 311-312, 316, 323, 351n, 357-363, 367, 372, 374-375, 378-384, 387, 389, 400-403, 405-406, 423-424, 427-430, 434, 436-437, 439, 450, 453; *vedi anche* Duetto, Invocazione, Lamento, Ninnananna, Pazzia
Corago Il, 35, 58n, 267-268, 270n, 272n, 273n, 274n, 333n, 697
Coresi Antonia (Tonina), 208n, 234n, 247 e n, 257n, 264-265, 715-716
Coresi Nicola, 208n, 230, 234n, 262-265, 711-712
Coriolano o La pazzia in trono, 400n; *vedi anche* Cavalli, Ivanovich
Cornaro Marc'Antonio *vedi* Corraro
Corneille Pierre, 446n
Corradi Cesare, 225n, 237, 357n
Corraro Marc'Antonio, 185, 195, 246n; *vedi anche* Giovanni Faustini, Marco Faustini, Teatro S. Cassiano
Corsi Jacopo, 435n; *vedi anche Dafne*
Cortesi Francesco, 138n
Costa Stefano, 251n
Costanza di Rosmonda La, 225-226, 260 e n, 692; *vedi anche* Aureli, Rovettino
Cramailles Chassebras de, 77n, 81n, 370n
Cremonini Cesare, 33 e n, 140n, 149n; *vedi anche* Accademia degli Incogniti
Crescimbeni Giovanni Maria, 303-305, 309, 446, 450, 705; *vedi anche* Arcadia, *Giasone*
Crispo, 256n
Crivelli Giovanni Battista, 239, 680; *vedi anche La finta savia*
Curti Stefano, 161n, 208, 695

Da capo, XX, 294, 312-315, 328-329, 331-350, 352, 354, 356-358, 370, 378
Dafne, XIVn, 2 e n, 30 e n, 406n, 435n; *vedi anche* Peri, Rinuccini
Dall'Angelo Giacomo, 153, 155, 156n, 201n
Da Mosto Alvise, 110
Da Mosto Giacomo, 91n
Da Mosto Giovanni, 197n
Dante Alighieri, 31
Datazione a Venezia sistema di (*more veneto*), 22 e n
David Domenico, 447
Deidamia, 104, 105n, 106 e n, 108-112, 152n, 173n, 251n, 684; *vedi anche Apparati scenici per lo Teatro Novissimo di Venetia*, Herrico, Renzi, Sacrati, Teatro Novissimo, Torelli
Del Colle Giulio, 103-104, 682; *vedi anche Bellerofonte*, Teatro Novissimo

Delia, XIVn, 12n, 44, 50, 54, 58, 62, 78-79, 82-83, 84 fig., 86, 93n, 94n, 100n, 104n, 105, 124n, 125, 164, 225, 453, 677-678; *vedi anche* Francesco Manelli, Scenario, Giulio Strozzi
Didone, XIVn, 39n, 46n, 47, 58, 60, 63, 87, 92, 128-129, 133, 282-283, 286,-287, 317, 368n, 384, 391n, 392n, 396, 412n, 463-468 es., 492-494 es., 589-590 es., 675; *vedi anche* Busenello, Cavalli, *Delle hore ociose*
Dioniso ovvero la virtù trionfante del vizio, 447
"Dolfin" Lucretia, 233n, 248, 258, 715-717, 720
Dolfin Pietro, 27, 199n, 219n, 220, 231n, 233n, 236n, 246, 247n, 248n, 256 e n, 257n, 258 e n, 259n, 260n, 262n, 265, 365, 710, 713-718; *vedi anche Adelaide*, Beregan
Domitiano, 231n, 232n, 233, 247, 262, 664-666 es., 716-717; *vedi anche* Giovanni Antonio Boretti, Noris
Donati Giuseppe, 208n, 261, 263, 712
Donato Baldassare, 136
Doni Giovanni Battista, 270n, 298n
Dori, 167n, 208, 237 e n, 262 e n, 451n, 452 e n, 714-715; *vedi anche* Apolloni, Cesti, Masotti
Doriclea, 154n, 179n, 180n, 181-182, 205-206, 208, 224n, 229, 233 e n, 234n, 236, 239, 243, 261 e n, 264n, 266, 322n, 333, 335, 366n, 369-370, 419, 508 es., 510-513 es., 557-563 es., 633-639 es., 688, 691, 709; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini, Marco Faustini, Pietro Andrea Ziani
Draghi Antonio, 453n
Dramma per musica, 29-31, 36, 41, 43, 48, 51-52, 64-65, 88, 171, 238, 266, 305, 309, 311, 359, 388, 402, 435, 455, 694
Duetto, XX, 262, 281n, 302, 321n, 360-361, 367-369, 372, 374-378, 380, 394, 403, 429, 712; *vedi anche* Convenzioni
Duodo Alvise, 185n, 193 e n, 194n, 195, 234n, 707; *vedi anche* Corraro, Giovanni Faustini, Marco Faustini, Teatro S. Apollinare, Teatro S. Cassiano

Egisto, 63, 82n, 130 e n, 168, 179n, 181-182, 190, 203, 208n, 249, 256n, 319, 322n, 366n, 393, 394n, 396-398, 424, 495-497 es., 601-611 es., 688; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini, Madness
Elena, 155 e n, 173, 195-196, 207n, 208, 243, 244n, 368n, 690; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini, Marco Faustini, Minato
Eliogabalo
con musica di Boretti, 236 e n, 325, 358n, 374, 377, 428, 501-502 es., 581-582 es., 664-666 es., 693-694, 713
con musica di Cavalli, 201, 218n, 228n, 236 e n, 242n, 243, 264n, 311n, 328n, 358n, 377, 424; *vedi anche* Aureli, Boretti, Cavalli, Marco Faustini, famiglia Grimani
Elmiro re di Corinto, 447n; *vedi anche* Giovanni Grimani, Teatro S. Giovanni Grisostomo
Ercole amante, 157n, 211n; *vedi anche* Cavalli
Ercole in Lidia, 1n, 96n, 104, 108-112, 127, 175n, 251n, 685; *vedi anche* Bisaccioni, Evelyn, Renzi, Rovetta, Teatro Novissimo
Ercole in Tebe, 166n, 235n, 256n, 364, 381, 383n, 451n, 539-541 es., 586-589 es.; *vedi anche* Aureli, Giovanni Antonio Boretti, Moniglia
Erginda, 186-187, 256; *vedi anche* Aureli
Erismena, 158n, 167-168, 170n, 186-187, 194-195, 208n, 217-218, 220n, 256n, 321-324, 328n, 346, 350, 354,

356, 368n, 438n, 452n, 497-498 es., 522-523 es., 534-538 es.; *vedi anche* Aureli, Cavalli
Eritrea, 167, 185, 197n, 201, 202n, 203 e n, 266n, 451n, 689; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini, Marco Faustini
Ermengarda, 259n, 713; *vedi anche* Dolfin, Sartorio
Ermiona, 66-69, 71 e n, 73, 78 e n, 100n, 106n, 149 e n, 669 ; *vedi anche* Chenda, Francesco Manelli, Obizzi, Sances
Erodoto, 187-188
Erotilla, 59, 94n, 677; *vedi anche* Giulio Strozzi
Ersilda vedi Ersilla
Ersilla, 153, 154n, 179n, 181, 689; *vedi anche* Giovanni Faustini, Marco Faustini
Eupatra, 169n, 180n, 181, 183n, 185, 193-194, 195n, 202-203, 207-208, 254n, 266n, 689-690; *vedi anche* Giovanni Faustini, Marco Faustini, Teatro S. Apollinare, Pietro Andrea Ziani
Euridice, 2-3, 13n, 30 e n, 52, 60, 406n, 435; *vedi anche* Peri, Rinuccini
Eurimene, 154n; *vedi anche* Giacomo Castoreo
Euripo, 179n, 181, 689; *vedi anche* Giovanni Faustini
Evelyn John, 1n, 27n, 99n, 111-112, 251n; *vedi anche* Bisaccioni, *Ercole in Lidia,* Renzi, Teatro Novissimo

Fabio Massimo, 453n, 454n
Fatiche d'Ercole per Deianira Le, 164n, 189, 190n, 266, 693; *vedi anche* Aureli, Pietro Andrea Ziani
Faustini Giovanni, XVI-XVII, 63-64, 130 e n, 146 e n, 147n, 153, 154n, 155n, 165 e n, 167-168, 178-187, 189-196, 197n, 201-203, 205n, 206-209, 216-218, 220, 232, 237, 249, 263n, 266, 287-292, 294, 297, 299, 311, 315n, 316, 318-319, 320n, 322, 329-330, 333, 336n, 338, 346n, 359, 362n, 369, 374, 376, 383n, 386, 391n, 393, 396, 398, 436, 451n, 688-691; *vedi anche Alciade, Calisto,* Cavalli, *Doriclea, Egisto, Elena, Eritrea, Eupatra, Euripo,* Marco Faustini, *Medea placata, Meraspe, Oristeo, Ormindo, Rosinda,* Teatro S. Apollinare, Teatro S. Cassiano, *La virtù de' strali d'Amore,* Pietro Andrea Ziani
Faustini Marco, 26, 186, 192-193, 195-197, 200-202, 204-210, 213, 217-218, 220n, 227, 228n, 229-231, 232n, 233, 234n, 235, 236n, 239, 242n, 243, 244n, 245-246, 254 e n, 256n, 257 e n, 260-265, 707-713; *vedi anche* Giovanni Faustini, famiglia Grimani, Teatro S. Apollinare, Teatro S. Cassiano, Teatro SS. Giovanni e Paolo
Favola pastorale, 8
Favorito del principe Il, 255n; *vedi anche* Laurenzi, Renzi
Febiarmonici *vedi* Accademici Febiarmonici
Femminismo come tematica dell'opera veneziana, 438n
Ferrari Benedetto, 7-8, 11 e n, 23 e n, 62, 64 e n, 66-76, 78-83, 92 96n, 112n, 128, 129n, 148 e n, 159n, 164, 172 e n, 183n, 191, 214-216, 218-220, 232, 239, 241, 248-249, 260, 273-274, 309, 311, 376 e n, 377n, 391n, 432n, 453, 669, 670, 678, 680, 701; *vedi anche Andromeda, Armida, La maga fulminata,* Francesco Manelli, *Il pastor regio, Il principe giardiniero,* Teatro S. Cassiano
Finta pazza La, XIVn, XVII, 23n, 50n, 54, 82n, 90n, 92, 94-96 fig., 98-101, 105, 106n, 109-110, 115-123, 125-128, 130-131, 133 e n, 140, 142, 147, 161n, 164, 166n, 169, 215, 249-250,

255, 278, 279n, 280, 286n, 316, 320n, 362, 368, 376n, 377n, 379, 388, 391 e n, 393 e n, 396, 411n, 418, 420n, 437, 462-463 es., 492 es., 556 es., 593-600 es., 630-632 es., 678-679, 681; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, Renzi, Sacrati, Giulio Strozzi, Teatro Novissimo
Finta pazza Licori La, 93n, 94n, 241, 254, 379n, 388n, 389, 391 e n; *vedi anche* Convenzioni, Pazzia, Claudio Monteverdi, Giulio Strozzi
Finta savia La, 37n, 50n, 78n, 104-105, 140, 165, 224n, 225, 226n, 239 e n, 251n, 255 e n, 392, 680; *vedi anche* Ferrari, Laurenzi, Leardini, Renzi, Giulio Strozzi
Firenze, XIII, 1-3, 12, 23, 30, 103, 115, 130 e n, 147n, 166, 230 e n, 235n, 237n, 241n, 243, 256n, 273, 295, 388n, 406, 435-436, 454 e n
Flora La, 371n; *vedi anche* Sartorio
Follia *vedi* Pazzia
Follino Federico, 3, 406n, 423n, 431n; *vedi anche Arianna,* Mantova, Claudio Monteverdi
Fontei Nicolò, 415n
Formenti Antonio, 244n, 260n, 715
Fortune di Rodope e Damira Le, 130, 167n, 187, 195n, 214n, 254-255, 322n, 326, 347, 369, 401, 403, 425, 452n, 502-505 es., 523-527 es., 564-566 es., 614-616 es., 655-657 es.; *vedi anche* Aureli, Pietro Andrea Ziani
Forza della virtù La, 446n
Franchi Horatio, 234n
Freschi Domenico, 403, 616-617 es.
Frigimelica Roberti Girolamo, 51 e n, 447 e n, 448 n; *vedi anche* Arcadia
Fusconi Giovanni Battista, 32n, 34, 43, 105n, 154 e n, 164, 173, 255, 685; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, *Amore innamorato, Argiope,* Renzi
Gabrielli (cantante), 261
Gagliano Marco da, 406n; *vedi anche Dafne*
Gamba detta Widmann Lucietta, 244n
Genova, 82n, 96, 116 e n, 199, 254, 454 e n
Germanico sul Reno, 237, 238n; *vedi anche* Corradi
Gerusalemme liberata, 405 e n; *vedi anche* Tasso
Gianotti Camillo, 73n
Giasone, XVII, 22, 99n, 158n, 166n, 170n, 176-177, 214n, 239, 256n, 263n, 295, 297, 298n, 300n, 303-306, 309, 337n, 362-364, 367, 369, 372, 378, 382-384, 387-388, 398n, 401, 420, 421-422, 436, 451n, 452, 481-490 es., 550-556 es., 571 es., 585 es., 614 es., 640-645 es., 686, 705; *vedi anche* Cavalli, Giacinto Andrea Cicognini, Convenzioni, Crescimbeni, *Il novello Giasone*
Gigante Francesco Maria, 252n
Ginammi Bartolomeo, 185, 193-194
Girolama Signora, 244-245
Gisberti, 400n
Giustiniani (Zane) *vedi* Teatri, i proprietari: Giustiniani
Giustino, 322n, 371n; *vedi anche* Beregan, Legrenzi
Gluck Christophe Willibald von, 384, 436, 455
Graselli Don Annibale, 70-71
Grasseschi Michele, 96, 103-104, 241 e n, 683
Gratianini (Gratianino, cantante), 199n, 247, 256, 717-718, 720
Grimani Antonio, 67n
Grimani Giovanni, 38, 48n, 61, 67, 80, 83, 105, 445n, 672, 677, 702
Grimani Giovanni Carlo, 245n, 446, 447n, 448; *vedi anche* Teatro S. Giovanni Grisostomo
Grimani Vincenzo, 151, 209, 220n
Groppo Antonio, 20n, 21-22

Grossi Carlo, 425, 652-655 es.
Grossi Giovanni Francesco (Siface), 257
Guarini Giambattista, 32, 48 e n, 60n, 64n; *vedi anche Il pastor fido*
Guerriera spartana La, 167, 195n, 692; *vedi anche* Giacomo Castoreo, Marco Faustini, Teatro S. Apollinare, Pietro Andrea Ziani

Hader Clemente, 235n
Handel George Frideric, 125n, 351 e n, 368, 430, 447n
Helena rapita da Paride, 403, 616 es.; *vedi anche* Aureli
Heraclio, 219, 259n, 714; *vedi anche* Beregan, Pietro Andrea Ziani
Herrico Scipione, 32n, 64n, 109-110; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, *Deidamia*
Hipermestra, 217n, 230, 243, 424, 453; *vedi anche* Cavalli, Moniglia
Hipsicratea, 222-223, 224n; *vedi anche* Molinari
Hore ociose Delle, 111n, 152n, 175, 229, 675; *vedi anche* Busenello

Ibraim sultano, 446n; *vedi anche* Arcadia, Teatro S. Giovanni Grisostomo
Incogniti *vedi* Accademia degli Incogniti
Incoronazione di Dario L', 400n; *vedi anche* Moniglia
Incoronazione di Poppea L', XVI, XX, 12, 17 fig., 22, 30, 38, 52, 56, 78n, 87, 104, 105n, 147, 152n, 228, 240, 251, 252, 255, 281, 337n, 368, 375, 376 e n, 379, 399, 411n, 432, 453, 484 es. ; *vedi anche* Busenello, Claudio Monteverdi, Renzi
Incoronazione di Serse L', 446n; *vedi anche* Arcadia, Teatro S. Giovanni Grisostomo
Incostanza trionfante overo il Theseo L', 195n, 202, 208n, 223 e n, 694; *vedi anche* Pietro Andrea Ziani
Intermedi, 2 e n, 18n, 45n, 51, 154n, 155, 202, 423n, 447
Invocazione, XX, 284, 295, 297, 354, 382-384, 387, 429, 438; *vedi anche* Cavalli, Giacinto Andrea Cicognini, Convenzioni
Irene, 425n
Ivanovich Cristoforo, 20-21, 22n, 66, 67n, 69, 74, 77n, 79n, 80n, 89, 92, 103, 111-112, 149-151, 152n, 157-158, 159n, 160, 162, 163n, 164n, 181, 196n, 201, 213n, 223, 225n, 298n, 305n, 321n, 400n, 431n, 439-441, 442n, 443-446, 448-450, 699-700; *vedi anche Amor guerriero,* famiglia Grimani, *Lismaco*

Kerll Johann Kaspar, 159n, 453n; *vedi anche* Sbarra

Lamento, 189, 217, 221, 277, 281n, 294, 304, 345n, 360-361, 367n, 369n, 382, 395,-396, 403, 405-434, 438-439, 444, 710, 719-720; *vedi anche* Cavalli, Claudio Monteverdi, Ostinato
Landi Stefano, 14n, 49n, 435n
Lando Girolamo, 91n; *vedi anche* Teatro Novissimo
Lanterna di Diogene La, 158n
Lappoli Gironimo, 91n, 105 e n, 280; *vedi anche La finta pazza,* Teatro Novissimo
Lassi (castrato), 248
Laurenzi Filiberto, 239, 252 e n, 255 e n, 376n, 380n; *vedi anche La finta savia,* Renzi
Leardini Alessandro, 236n, 239n, 686; *vedi anche Argiope, La finta savia*
Legrenzi Giovanni, 161n, 322n, 369, 371n, 372 e n, 403, 569-570 es., 617-620 es.; *vedi anche Achille in Sciro, Totila*
Lieto fine tragedia di, 37, 43 e n, 55-56, 60 e n, 673; *vedi anche* Aristotele, *Le nozze d'Enea*

Lismaco, 213n, 298n, 699; *vedi anche* Ivanovich, Pagliardi
Lope de Vega, 32n, 47n, 49n
Loredano (Loredan) Giovanni Francesco, 32, 34n, 64n, 120n, 173 e n, 248 e n; *vedi anche* Accademia degli Incogniti
Loredano Leonardo, 248, 716-717
Lucini Pietro, 234
Lucio Francesco, 194 e n, 313, 327n, 341-342, 344, 353, 369, 373, 452n, 453n, 516-517 es., 528-530 es., 532-534 es.; *vedi anche* Marco Faustini, *Medoro, Orontea, Pericle effeminato*
Lully Jean Baptiste, 3

Maga fulminata La, XIV n, 62, 71 n, 72-76, 82-83, 86, 99, 104, 159 n, 164, 210 e n, 214, 246 e n, 248, 273, 669-670, 678; *vedi anche* Ferrari, Francesco Manelli
Malipiero Federico, 79 n, 147-148
Manelli Francesco, 7-8, 23, 64, 71-73, 78-79, 80n, 82n, 92, 100, 214, 222, 225, 232, 273, 311, 454; *vedi anche Andromeda, Delia,* Ferrari, *La maga fulminata,* Giulio Strozzi
Manelli Madalena, 12n, 67n, 70
Manni Silvia, 244n
Mantova duca di, 67, 236, 258n, 721
Mantova, 2-3, 9n, 11, 18-19, 52, 67n, 246, 272, 406, 435, 453, 710; *vedi anche Arianna*
Marazzoli Marco *vedi Gli amori di Giasone e d'Isifile*
Marcello Benedetto, 260, 358
Marcello Giacomo, 91n; *vedi anche* Teatro Novissimo
Marcello in Siracusa, 453n; *vedi anche* Giovanni Antonio Boretti, Noris
Marconi Anselmo, 67n, 70; *vedi anche Andromeda*
Marino Giambattista, 32, 368n, 406n, 431
Martello Pier Jacopo, 215n, 298n; *vedi anche* Arcadia
Martinelli Caterina, 431; *vedi anche Arianna,* Claudio Monteverdi
Martinioni Giustiniano, 77, 445n, 702; *vedi anche* Sansovino
Masotti Vincenza Giulia, 245 e n, 247, 257, 262-263,715; *vedi anche* Marco Faustini
Massenzio, 199n, 224n, 231 e n, 236 e n, 247, 256n, 265, 716, 718; *vedi anche* Cavalli, Sartorio
Massi Francesco Maria, 27, 81n, 206n, 219n, 224n, 234n, 235n, 245n, 247n, 248n, 261n, 262n, 263n, 433-434, 440n, 713-720; *vedi anche* Beregan, Dolfin, Sartorio
Mattioli Andrea, 166n; *vedi anche Ciro*
Mauro Gasparo, 234n
Mazzarini Ippolito, 196n
Mazzocchi Domenico, 13n, 308n, 320n; *vedi anche La catena d'Adone, Mezz'aria*
Medea in Colco, 304n; *vedi anche Giasone*
Medea placata, 204-206, 208, 691; *vedi anche* Giovanni Faustini, Marco Faustini
Medici Gian Carlo de', 235
Medici Girolamo de', 67n, 70
Medici Matthias de', 27n, 77n, 92n, 96n, 103
Medoro, 188, 313n, 327n, 341, 344 e n, 348, 350, 352, 356, 358n, 368, 369n, 373, 374n, 516-517 es., 528-530 es., 532-534 es.; *vedi anche* Aureli, Lucio
Melani Atto, 98n, 230n
Melosio Francesco, 100n, 125n, 176-177, 182n, 216 e n, 362; *vedi anche* Cavalli, *Orione, Sidonio e Dorisbe,* Teatro S. Moisè
Memorie teatrali vedi Ivanovich
Ménestrier Claude François, 170n, 361n, 373n
Meraspe o *Il tiranno humiliato d'Amore*, 181, 185, 207-209, 230, 263-265, 266n, 689, 691, 711, 713; *vedi anche*

Giovanni Faustini, Marco Faustini, Pallavicino
Mercure galant Le, 27, 77n, 81n, 163n, 171n, 441n; *vedi anche* Vaumorière
Merula Tarquinio, 239, 680n; *vedi anche La finta savia*
Metastasio Pietro, XV, 35, 349
Mezz'aria, 308 e n; *vedi anche* Arietta, Mazzocchi
Michelangelo Buonarroti il giovane, 3
Michele Pietro, 34n, 64n, 173 e n; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, Teatro Novissimo
Michiel Luigi, 90; *vedi anche* Teatro Novissimo
Milano, XV, 82 e n, 116 e n, 199, 243-244, 246n, 454
Milcetti Giovanni Maria, 222-223, 694
Minato Nicolò, 56, 147n, 151 e n, 153 e n, 155, 165, 167 e n, 175, 186-189, 191, 195-196, 198-199, 201 e n, 205 e n, 208, 216-218, 220, 237, 256n, 257, 260 e n, 311, 314n, 316, 321, 334, 337, 340 e n, 344, 345n, 346n, 348, 361, 373, 385, 400n, 453n, 690-692, 708; *vedi anche Antioco, Artemisia,* Aureli, Cavalli, *Elena, Mutio Scevola, Pompeo Magno, Scipione Affricano, Seleuco,* Teatro S. Salvatore
Minerva al tavolino vedi Ivanovich
Molinari Don Pietro, 223; *vedi anche Hipsicratea*
Moniglia Giovanni Andrea, 208n, 225n, 259n, 364, 381, 383, 400n, 453; *vedi anche* Giovanni Antonio Boretti, Cavalli, *Ercole in Tebe, Hipermestra,* Noris, *Il pazzo per forza, Semiramide,* Pietro Andrea Ziani
Monologo, 203n, 264n, 277, 291, 300 e n, 323, 329-330, 360, 380, 391, 396, 398-400, 402, 405, 408-409, 411, 417, 419-420, 422, 428
Monteverdi Claudio, XVI-XVIII, 2n, 3, 8-9, 11-12, 15 fig., 16, 17 fig., 19, 22n, 23, 34, 38, 52, 61, 72n, 78n, 79, 80n, 87n, 92, 93n, 94 e n, 215-216, 218-220, 224, 228 e n, 240-41, 254-255, 267, 272, 274-278, 280-282, 286, 292, 311, 320, 367-369, 371n, 375-376, 377 n, 379-381, 388n, 389-392, 394-396, 398-402, 405n, 406-409, 414-417, 423-424, 430-432, 435, 453, 457-462 es., 584 es., 611-613 es., 670-671; *vedi anche* Arianna, Badoaro, Busenello, *L'incoronazione di Poppea, Lamento della ninfa, Le nozze d'Enea e Lavinia, Orfeo,* Rinuccini, *Il ritorno d'Ulisse in patria,* Giulio Strozzi
Monteverdi Francesco, 67n, 71n
More veneto vedi sistema di Datazione a Venezia
Morselli Adriano, 446n; *vedi anche* Teatro S. Giovanni Grisostomo
Morte d'Orfeo La, 435n
Muratori Ludovico Antonio, 29n
Mutio Scevola, 147n, 191n, 201, 348, 527-528 es., 701; *vedi anche* Cavalli, Minato

Napoli, 16, 23, 24n, 71n, 116 e n, 153n, 166, 170, 252n, 376n, 454 e n
Narciso ed Ecco immortalati, XVIII, 78n, 105n, 400n; *vedi anche* Persiani
Nascimento di Venetia Il, 140n, 149n; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, Cremonini
Natal d'Amore Il, 94n; *vedi anche* Giulio Strozzi
Nerone, 171n; *vedi anche* Corradi, Pallavicino
Nicolini Francesco, 208
Ninfa avara La, XIVn, 92, 128-129, 214, 391n, 392n; *vedi anche* Ferrari
Ninnananna, 292n, 295, 302-304, 374, 378-381, 394n; *vedi anche* Convenzioni
Nolfi Vincenzo, 36, 101-103, 142, 681-683; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, *Bellerofonte*

Noris Matteo, 222, 247, 259n, 369, 403, 453n, 717; *vedi anche* Giovanni Antonio Boretti, *Domitiano,* Legrenzi, *Semiramide, Totila,* Pietro Andrea Ziani
Novello Giasone Il, 170n, 239, 422 e n, 430; *vedi anche Giasone,* Stradella
Nozze d'Enea e Lavinia Le, XIVn, 12, 22n, 37 e n, 39, 43-44, 49, 50n. 53, 55, 58, 60, 62, 78n, 87 e n, 92, 105, 133, 141, 147, 215, 375-376, 386n; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, Aristotele, Claudio Monteverdi
Nozze di Pirro Le vedi Aureli, *Gli scherzi di Fortuna,* Pietro Andrea Ziani
Nozze di Teti e di Peleo Le, XIVn, 31n, 58, 71n, 78, 82, 85 fig., 133, 170n, 620-624 es.; *vedi anche* Cavalli, Persiani, Scenario

Obizzi Pio Enea degli, 66, 442, 669; *vedi anche Ermiona,* Ivanovich
Odissea vedi Omero
Offenbach Jacques, 437n,455; *vedi anche Orfeo*
Olimpia vendicata, 188n; *vedi anche* Ariosto, Aureli
Omero, 31, 38, 48, 58, 61, 63, 79, 399, 671-672, 677
Orazio, 31 e n, 46 e n, 49, 51 e n, 54
Orazio, 447n; *vedi anche* Giovanni Grimani
Orfeo, xiv, 58, 188n, 247, 256n, 257n, 263n, 321n, 326n, 328n, 342, 358n, 364-366, 372-373, 382, 420n, 425n, 436-437, 444, 518-519 es., 541-544 es., 547-550 es., 582-583 es., 715, 717; *vedi anche* Aureli, Sartorio
Orfeo, 2 e n, 3n, 8, 12, 13-15, 18-19, 30, 52; *vedi anche* Claudio Monteverdi, Rinuccini
Orfeo a torto geloso, 439
Orfeo La fabula d', 437n
Orfeo o sia Amore spesso inganna, 439
Orimonte, 176n, 187 e n, 217n; *vedi anche* Cavalli, Minato
Orione, 182n, 243; *vedi anche* Cavalli, Melosio
Oristeo, 25 fig., 180, 184-185, 191, 195, 207-208, 315n, 362n, 688-689, 691; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini, Marco Faustini
Orlando, 368
Orlando furioso, 388, 393, 405 e n; *vedi anche* Ariosto, Pazzia
Ormindo, 146 e n, 147 n, 165 e n, 167 e n, 179n, 208, 217, 288, 292, 294, 321n, 322n, 329-330, 337n, 338n, 468-481 es., 505-507 es., 691
Oronte, 155 e n; *vedi anche* Giacomo Castoreo
Orontea, 166n, 194n, 206, 236 e n, 239, 256, 300n, 381, 425n, 451n, 452-453, 585-586 es.; *vedi anche* Giacinto Andrea Cicognini, Lucio
Ostinato (tetracordo discendente), 294, 361, 376n, 377n, 400, 412, 414-431, 438-444; *vedi anche* Lamento
Ottonelli Giovan Domenico, 3 e n, 7, 71, 86n, 91, 698
Ovidio, 54n, 58, 187, 405, 435n

Pagliardi Giovanni Maria, 213n, 223, 298n, 321n, 431n, 699; *vedi anche* Ivanovich
Palermo, 454
Pallavicino Carlo, 207n, 264-265, 311, 357n, 370n, 447n; *vedi anche Meraspe*
Pannocchieschi Francesco, 27n, 161
Paolelli Giulia Saus, 12n, 103, 104n, 683; *vedi anche* Cantanti
Pari Claudio, 406n; *vedi anche Arianna*
Pariati Pietro, 51n
Paride, 214n
Pasife, 156n, 197 e n, 224; *vedi anche* Teatro S. Salvatore
Pasticcio, 239, 255n

Pastor fido Il, 48 e n, 675
Pastor regio Il, XIVn, 64n, 79, 82n, 129n, 130n, 164n, 172n, 183n, 214, 215n, 248, 260 e n, 377n, 453, 670; *vedi anche* Ferrari
Pavoni Giuseppe, 388n, 393n
Pazzia, XX, 42, 55, 98, 119, 121-122, 125-126, 128-130, 168, 178, 181-182, 184, 186, 189, 249, 283, 361, 365-366, 370, 385, 387-403, 420n, 429, 680, 688; *vedi anche* Cavalli, Convenzioni, Claudio Monteverdi, Giulio Strozzi
Pazzo per forza Il, 256n, 400n; *vedi anche* Moniglia
Pazzo politico Il, 400n; *vedi anche* Giacomo Castoreo
Penelope la casta, 158n, 246
Peri Jacopo, 3, 13n, 52n, 267, 272, 406n, 435
Pericle effeminato, 57, 165, 691; *vedi anche* Giacomo Castoreo, Lucio
Perseo, 180, 693; *vedi anche* Aureli
Persiani Orazio, 31n, 78, 85 fig., 124n, 170n, 179n, 216, 408; *vedi anche Gli amori di Giasone e d'Isifile,* Cavalli, *Narciso ed Ecco immortalati, Le nozze di Teti e di Peleo,* Teatro S. Cassiano
Pesarini Francesco, 73n
Pesenti Martino, 415n
Petrarca Francesco, 31, 135
Pezzana Nicolò, 159
Piamonte Zanetta, 180, 192n; *vedi anche* Giovanni Faustini, Marco Faustini, Teatro S. Apollinare
Piazzola, 24, 171n; *vedi anche* Teatri, i proprietari: Contarini famiglia
Piccoli Francesco, 195n, 223, 261n; *vedi anche L'incostanza trionfante overo il Theseo,* Pietro Andrea Ziani
Pignatta Romolo, 214n
Pio Enea degli Obizzi *vedi* Obizzi
Pistocchi Francesco Antonio, 214n
Poliziano, 437n
Pollarolo Carlo Francesco, 425n
Pomo d'oro Il, 232; *vedi anche* Cesti
Pompeo Magno, 147n, 201 e n, 385, 400n; *vedi anche* Cavalli, Minato
Possenti Pellegrino, 406n; *vedi anche Arianna*
Podestà di Colognole Il, 256n; *vedi anche* Moniglia
Prima donna, 257, 262, 336, 355, 383, 428n, 433; *vedi anche* Cantanti
Principe giardiniero Il, 105n, 112n, 670; *vedi anche* Ferrari
Proserpina rapita, 8, 51n, 72n, 93n, 94n; *vedi anche* Claudio Monteverdi, Giulio Strozzi
Prosperità di Elio Seiano La, 56n, 198, 260n; *vedi anche La caduta di Elio Seiano,* Minato, Pietro Andrea Ziani
Prosperità infelice di Giulio Cesare dittatore La, 35, 38, 143, 152n, 675; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, Busenello
Provenzale Francesco, 166 e n; *vedi anche Ciro*
Purcell Henry, 430

Quadrio Francesco Saverio, 303n

Rabacchio (Corbacchio), 251n; *vedi anche La finta savia*
Racine Jean, 446n
Ramponi Virginia Andrea, 267; *vedi anche Arianna,* Claudio Monteverdi
Rapimento di Cefalo Il, 3; *vedi anche* Caccini
Rascarini (castrato), 244n
Rasi Francesco, 14n, 267
Ratto delle Sabine Il, 453n, 454n; *vedi anche* Minato
Renzi Anna, 94-95, 98, 100-104, 106, 109, 115-117, 119, 124n, 127, 130, 249-255, 257, 259, 267-268, 392n, 401, 432 e n, 679-680, 683, 686, 698
Righenzi Carlo, 246n, 256; *vedi anche* Marco Faustini
Rimino Il, 27n, 198, 204n

Rinuccini Ottavio, 2n, 3, 13n, 30 e n, 52, 79, 224, 272, 406n, 407 e n, 414-416, 435 e n; *vedi anche Arianna,* Claudio Monteverdi, *Orfeo*
Ritorno d'Ulisse in patria Il, XIVn, XVI, XIX, 9 e n, 12 e n, 22n, 34, 43n, 50n, 58, 6, 79, 82n, 87 e n, 92 e n, 99n, 104n, 105n, 120 e n, 133, 174, 215 e n, 228, 274, 276n, 278-282, 368, 375 e n, 377, 379, 391, 394n, 398, 399n, 411n, 457-462 es., 611-613 es., 671-673; *vedi anche* Badoaro, Claudio Monteverdi
Rivano Antonio (Ciecolino), 235 e n, 245 e n, 715-717
Rivarola il *vedi* Chenda
Roma, XIII, XV, 2-4, 5n, 7n, 12, 20 e n, 30, 48, 70, 74n, 91, 96n, 98, 103, 133, 134-136, 140-143, 146-152, 160-161, 198n, 212n, 215n, 230n, 235n, 239, 244, 250, 255, 257, 261, 262n, 263n, 264-265, 266n, 272-273, 308n, 370, 407, 408n, 422 e n, 435n, 436, 445-448, 454, 674-675, 680-683, 700-701, 704, 709-710, 712
Romilda, 425, 652-653 es.
Romolo e Remo, 105 e n, 112n, 140-141, 165; *vedi anche* Giulio Strozzi
Rosilena, 262 e n; *vedi anche* Aureli, Rovettino
Rosinda, 180, 184-185, 191, 208, 337n, 383n, 384n, 424, 688-689, 691; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini
Rossi Luigi, 435 e n, 437n
Rovetta Giovanni, 1n, 9n, 95n, 110, 236n, 686; *vedi anche Ercole in Lidia*
Rovettino Giovanni Battista, 8, 238, 239n, 260, 262n, 428, 661-663 es.; *vedi anche Gli amori d'Apollo e di Leucotoe, La costanza di Rosmonda, Rosilena*

Sacrati Francesco, 23 e n, 94-96, 100-101, 104, 106, 109, 115-116, 122, 191, 220n, 232, 241, 250, 255, 278-280, 286n, 311, 316, 368, 376n, 391, 394-399, 411n, 418-419, 462-463 es., 492 es., 556 es., 593-600 es., 630-632 fig., 673, 679; *vedi anche* Badoaro, *Bellerofonte,* Bisaccioni, *La finta pazza,* Giulio Strozzi, *Ulisse errante*
Saint-Disdier Alexandre-Toussaint de Limoion Sier de, 257-258
Salicola Margherita, 245, 370n
Salvioli Giuseppe, 21n
Sances Giovanni Felice, 67n, 415n; *vedi anche Ermiona*
San Marco, 4-5, 8, 9n, 71 e n, 78, 110, 134-135, 138, 139n, 145-146, 191, 243
Sansovino Francesco, 77 e n, 146 e n
Santurini Francesco, 220n, 439-441, 703; *vedi anche* Teatro S. Angelo, Teatro S. Moisè
Sardelli Anna Maria (La Campaspe), 256, 307
Sarpi Paolo, 136 e n
Sartorio Antonio, XVI, XVIII, 27, 58n, 198, 199n, 200, 231 e n, 236n, 237n, 247, 256n, 257n, 259n, 260n, 311, 321n, 326n, 342, 344, 364-367, 371n, 372-373, 382, 420n, 425n, 436, 438, 444, 518-519 es., 521-522 es., 541-544 es., 546-550 es., 566-569 es., 572-575 es., 582-583 es., 713-718; *vedi anche Adelaide, Gli amori infrutuosi di Pirro, La caduta di Elio Seiano, Massenzio, Orfeo, La prosperità di Elio Seiano, Seleuco*
Savoia duca di, 11n, 235n, 244n, 245n
Sbarra Francesco, 41, 76n, 151n, 159 e n, 175, 214n, 221 e n, 305-309, 453n, 687; *vedi anche* Cesti, *Alessandro vincitor di se stesso*
Scala Flaminio, 49n
Scenario, 15 e n, 22n, 31n, 79n, 82-87, 90n, 94 e n, 96, 100-102, 106, 110, 116n, 128-129, 158n, 173n, 183n, 195, 207n, 209, 220n, 228, 670, 673, 677-679, 681-682, 691

Scenografia, XV, 24 e n, 46n, 71n, 72, 83n, 96, 97-98, 101-102, 104, 106-111, 113, 115, 117, 119-120, 143-144, 169-170, 171-172 fig., 174-177 fig., 179 fig., 273, 360, 361n, 383, 441n
Scherzi di Fortuna Gli or *Le nozze di Pirro*, 204 e n; *vedi anche* Aureli, Pietro Andrea Ziani
Schioppi veneziano *vedi* Alabardi
Scipione Affricano, 147n, 151 e n, 201, 257, 322n, 323n, 330n, 428, 451n, 666-668 es.; *vedi anche* Cavalli, Minato
Seconda prattica, 216, 311
Seleuco, 167 e n, 344, 345n, 358n, 373, 451n, 521-522 es., 572-575 es.; *vedi anche* Minato, Sartorio
Semiramide, 208n, 259n, 263 e n, 451n; *vedi anche* Cesti, Moniglia, Noris, Pietro Andrea Ziani
Semiramide in India, 96n; *vedi anche* Bisaccioni, Sacrati
Seneca, 31, 35n, 36n, 48, 50, 675
Sidonio e Dorisbe, XIVn, 81n, 176 e n, 182n, 362n; *vedi anche* Melosio
Siface *vedi* Giovanni Francesco Grossi
Silvani Francesco, 447
Sinfonia, 70, 98, 230 e n, 292, 321 e n, 323n, 360, 680
Skippon Sir Philip, 27n
Sonno, come convenzione, 42, 128, 300, 361, 378-382, 388n, 391-393, 394n, 420 e n, 429, 438, 444
Soliloquio *vedi* Monologo
Sorrentino Giulio Cesare, 151n, 166; *vedi anche Ciro*
Stacio Bartolo, 11
Stampatori *vedi* Bariletti, Batti, Curti, Ginammi, Nicolini, Pezzana
Statira, 38, 40, 48 e n, 165, 216 e n, 261 e n, 424, 676-677, 709
Stile concitato, 367-368, 369n, 397, 399, 402, 419, 433; *vedi anche* Claudio Monteverdi
Stile rappresentativo, 271
Stradella Alessandro, 239, 422 e n; *vedi anche Il novello Giasone*
Stravinsky Igor, 435
Striggio Alessandro, 2n, 30, 272, 379n 391n, 435; *vedi anche* Claudio Monteverdi, *Orfeo*
Striggio Alessandro il giovane, 254, 389n
Strozzi Barbara, 253n, 373n
Strozzi Giulio, 9n, 23n, 37n, 44, 50 e n, 51n, 54-55, 57, 59-60, 62, 64n, 72n, 78 e n, 83 e n, 84 fig., 86, 91, 93-95, 98, 100, 104-106, 112n, 115-117, 120n, 122, 124n, 125-129, 133-134, 136, 137 fig., 138-141, 147, 164, 166 e n, 173, 187, 215, 225, 249n, 250, 252-255, 257, 278-279, 316, 389-391, 392n, 423n, 432, 453, 677-681, 698; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, *Delia, Erotilla, La finta pazza, La finta savia,* Claudio Monteverdi, *Il natal d'Amore, Proserpina rapita,* Renzi, *Romolo e Remo,* Sacrati, Zorzisto

Tacito, 36n, 187, 675
Tarditi Horatio, 255n
Tasso Torquato, 32, 48n, 58, 83, 406n, 678
Teatro ai Saloni, 51n, 154n, 163n
Teatro Novissimo, XIVn, XVII, 33, 46n, 81n, 88, 90-94, 96n, 97, 99-115, 117, 119, 121 e n, 122n, 127-128, 131, 142, 152, 163, 169, 171n, 180n, 204n, 220n, 250-251, 254-255, 280n, 400n, 441n, 679, 681, 683-684, 702-703
Teatro S. Angelo, 163, 197, 440 e n, 441n, 703, 721
Teatro S. Apollinare, XIX, 77n, 81n, 163, 167n, 169 e n, 180-181, 184, 186, 192-195, 200, 203n, 207, 210 e n, 218, 254 e n, 362n, 440n, 441n
Teatro SS. Apostoli, 96n, 152n, 153n, 163 e n, 186, 194n
Teatro S. Cassiano (Tron), XIII-XV, 6n, 22n, 26n, 66-67, 77-81, 90n, 92, 96n, 107n, 109, 112 e n, 128, 130, 152n, 153n, 155, 163, 179n, 180-181, 186, 193, 195 e n, 196n, 197, 205, 210 e n, 218 e n, 220, 227, 254, 441n, 701-703, 708, 718, 719, 721
Teatro SS. Giovanni e Paolo (Grimani), XIVn, 6n, 22n, 26n, 38, 46n, 77 e n, 78n, 79-80, 81n, 86, 90 e n, 92, 94, 100, 104-105, 106n, 107-112, 120, 152n, 154n, 157, 163 e n, 166, 167n, 181 e n, 186, 195-199, 201-202, 204 e n, 206-207, 209n, 210, 214n, 218 e n, 219n, 220n, 232, 235, 236n, 237n, 244-245, 246n, 247, 251 e n, 254 e n, 259n, 439-441, 445 e n, 447, 452 e n, 703, 713, 715-716, 718, 721
Teatro S. Giovanni Grisostomo o Grimani, 77, 105, 143n, 146, 151, 159n, 163, 170n, 197, 198n, 199n, 256n, 357n, 432n, 441 e n, 442-443 fig., 445-447, 702-703, 721
Teatro S. Moisè (Zane, Giustiniani), XIVn, 6n, 22n, 77n, 79-80, 81n, 90n, 92, 100n, 107n, 109n, 112 e n, 128, 152n, 153n, 163, 169 e n, 179n, 180-181, 197, 205, 218n, 220n, 362n, 439-440, 703, 716-718; *vedi anche* Santurini
Teatro S. Salvatore (Vendramin), 6n, 77n, 79n, 154n, 155, 156n, 163, 167n, 186, 196-199, 201 e n, 203, 205 e n, 210 e n, 211 fig., 218, 244-245, 247 e n, 256n, 436, 439-440, 441n, 445n, 452, 703, 711, 714, 718
Teatro S. Samuele, 81n, 163n, 235n, 440n, 441, 445n, 718, 721
Tetracordo discendente *vedi* Ostinato
Teatri, i proprietari:
  Contarini famiglia, 171n
  Contarini Marco, 24
  Giustiniani (Zane), 5, 79-80
  Grimani family, 5, 77, 80, 105, 143, 151, 209n, 236n, 247, 257n, 259n, 441 e n, 444-446, 448, 702-703, 713-717, 719, 721
  Tron, 5, 67, 70, 78n, 80, 195, 210n, 702
  Vendramin, 5, 196, 205n
Theseo vedi L'incostanza trionf ante overo il Theseo
Tirabosco Marc'Antonio, 100, 174n; *vedi anche* Francesco Manelli
Tiranno humiliato d'Amore II vedi Meraspe
Tirelli Maurizio, 182
Tito, 100n, 201n, 206, 222 e n, 229-230, 232-233, 234n, 239, 384n, 398n, 425n, 426, 658-661 es., 709-710; *vedi anche* Beregan, Cesti
Titone, 179n, 180n, 208, 691; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini
Tolomeo, 155 e n; *vedi anche* Giacomo Castoreo
Tonina *vedi* Antonia Coresi
Torcigliani Michel'Angelo, 175n, 214n, 221n, 671, 686; *vedi anche* Sbarra, *Alessandro vincitor di se stesso, Ulisse errante*
Torelli Giacomo, 46n, 78n, 93, 94n, 96-97, 100-102, 104-106, 108-110, 112-113, 115-116, 119, 120n, 121 e n, 144 fig., 168-169, 170, 171-172 fig., 174-177 fig., 179 fig., 673, 679-681, 683; *vedi anche* Teatro Novissimo, *Bellerofonte, Ercole in Lidia, La finta pazza, Ulisse errante*
Torilda, 37, 45, 53, 88n, 105n, 168, 226n, 251n, 254n, 256 e n, 685; *vedi anche* Accademia degli Incogniti, Bissari, Renzi
Tosi, 447n
Totila, 369 e n, 372, 387n, 403, 569-570 es., 617-620 es.; *vedi anche* Legrenzi, Noris
Tozzi Vincenzo, 239n; *vedi anche La finta savia*
Tragedia, 11, 30 e n, 36n, 37-38, 40, 42-44, 46, 48, 49n, 51-53, 55, 59-64, 72n, 405, 672-674
Tragédies lyriques, 3, 455

Tragicommedia, 60 e n, 64 e n, 128; *vedi anche* Giovanni Faustini, Guarini
Travestimento, 118, 126-128, 287, 379; *vedi anche* Convenzioni
Trevisan Isabella, 252
Tron *vedi* Teatri, i proprietari: Tron
Tronsarelli Ottavio, 320n; *vedi anche La catena d'Adone*

Uga Felicita, 67n, 73 e n, 78n; *vedi anche Ermiona, Le nozze di Teti e di Peleo*
Ulisse errante, 34, 38, 40, 45, 46n, 61, 63, 87n, 94n, 104n, 105n, 106n, 108, 220n, 671, 673; *vedi anche* Badoaro, Homer, Sacrati, Torelli
Unità *vedi* Aristotele

Valeri o di Valerio Anna, 104n, 251n
Varchi Benedetto, 36n
Vaumorière Pierre d'Ortigue de, 27n, 370n, 441n; *vedi anche Le Mercure galant*
Vendramin Paolo, 43n, 50n, 55-56, 79, 222, 223n; *vedi anche Adone,* Francesco Manelli
Venere gelosa, 39, 58, 90n, 104, 106-107, 110, 122n, 171 fig., 174 fig., 177 fig., 179 fig., 683-684; *vedi anche* Bartolini, Sacrati, Torelli
Venetia edificata, 136, 137 fig., 138 e n, 140 e n; *vedi anche* Giulio Strozzi
Venier Domenico, 136, 145n
Venturi Anna, 246 e n, 261
Veremonda l'amazzone di Aragona, 166 e n, 167n, 170 e n, 216, 226, 423n; *vedi anche* Cavalli, Giulio Strozzi, Luigi Zorzisto
Verosimiglianza, XX, 29, 40-41, 44, 45n, 46n, 49, 58, 125-126, 169, 183, 215, 252, 267, 269-275, 282-284, 286-288, 299-300, 303-306, 308-309, 339, 358, 372, 378, 418, 429, 434, 436, 448, 454-455
Vespasiano, 357n; *vedi anche* Corradi, Pallavicino
Virgilio, 31, 40, 58-59, 63, 129n, 138, 187, 392n, 435n, 437, 673, 675
Virgolette, 52, 224-225, 428n
Virtù de' strali d'Amore La, XIVn, 90n, 179n, 256n, 318, 332, 369n, 376, 383n, 412n, 494-495 es., 507 es., 575-579 es.; *vedi anche* Cavalli, Giovanni Faustini
Vittori Loreto, 415n
Vivaldi Antonio, 220n

Wert Giaches de, 405n

Xerse, 151n, 187-188, 256, 328, 334, 335n, 338-339, 344, 346n, 356, 384n, 424, 509-510 es., 513-516 es., 519-520 es., 530-532 es., 692; *vedi anche* Cavalli, Minato

Zaguri Antonio, 190, 198, 201, 693; *vedi anche* Pietro Andrea Ziani, *Gli avvenimenti d'Orinda*
Zane *vedi* Teatri, i proprietari: Giustiniani
Zeno Apostolo, 20 e n, 51, 222 e n, 446-447, 448n
Zenobia, 222 e n; *vedi anche* Boretti, Noris
Ziani Marc'Antonio, 225; *vedi anche Alcibiade*
Ziani Pietro Andrea, XVIII, 26, 130, 179 n, 194, 195n, 197n, 198, 200 e n, 201n, 202n, 204-207, 214n, 220, 223n, 229-231, 232n, 233-234, 236, 239, 243 e n, 254-255, 259n, 261n, 262, 263n, 264n, 266n, 311, 326, 344n, 348n, 362n, 369, 371n, 382n, 387, 401, 425-427, 443, 452n, 502-505 es., 523-527 es., 564-566 es., 581 es., 592-593 es., 614-616 es., 655-657 es., 694, 709-712; *vedi anche Alciade, Amor guerriero, Gli amori infrutuosi di Pirro, Annibale in Capua, Antigona delusa da Alceste,* Aureli, *Gli avvenimenti d'Orinda,*

Beregan, Giacomo Castoreo, *Doriclea, Eupatra, Le fatiche d'Ercole per Deianira,* Giovanni Faustini, Marco Faustini, *Le fortune di Rodope e Damira, La guerriera spartana, Heraclio, L'incostanza trionfante overo il Theseo,* Ivanovich, *Marcello in Siracusa,* Piccoli, *Gli scherzi di Fortuna, Semiramide*
Zorsisto Luigi *vedi* Giulio Strozzi
Zuancarli Polifilo, 195; *vedi anche* Marco Faustini, Teatro S. Apollinare

Invent. N. 111088/2018